

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LINGUÍSTICA
MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

PRISCILA GUIMARÃES PINTO

REFERENCIAÇÃO E HUMOR EM TIRAS DA PERSONAGEM MARLY

VITÓRIA - ES

2017

PRISCILA GUIMARÃES PINTO

REFERENCIAÇÃO E HUMOR EM TIRAS DA PERSONAGEM MARLY

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística, na área de concentração em estudos sobre texto e discurso.

Orientador: Prof. Dr. Rivaldo Capistrano de Souza Júnior.

VITÓRIA-ES

2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Pinto, Priscila Guimarães, 1991-
P659r Referenciação e humor em tiras da personagem Marly /
Priscila Guimarães Pinto. – 2017.
113 f. : il.

Orientador: Rivaldo Capistrano de Souza Júnior.
Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade
Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e
Naturais.

1. Humorismo. 2. Histórias em quadrinhos. 3. Referenciação.
I. Capistrano Jr., Rivaldo. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 80

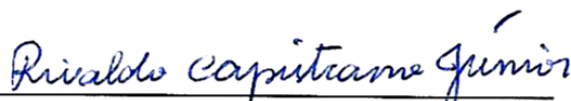
Priscila Guimarães Pinto

“Referenciação e humor em tiras da personagem Marly”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Linguísticos.

Aprovada em 12 de junho de 2017.

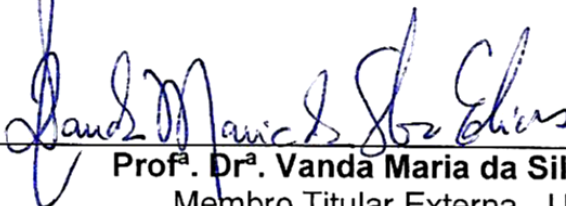
Comissão Examinadora:



Prof. Dr. Rivaldo Capistrano de Souza Júnior
Orientador e Presidente da Comissão - UFES



Prof^a. Dr^a. Janayna Bertollo Cozer Casotti
Membro Titular Interno - UFES



Prof^a. Dr^a. Vanda Maria da Silva Elias
Membro Titular Externa - UNIFESP

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por estar comigo, guiando meus passos até aqui.

À minha família, por me apoiarem nos momentos em que mais precisei, pelo amor e exemplo de vida que representam para mim.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rivaldo Capistrano Júnior, por toda confiança e dedicação nos momentos difíceis por que passei, e por ter acreditado no meu potencial me conduzindo para essa realização.

Aos demais componentes da banca de avaliação, Prof.^a Dr.^a Janayna Bertollo Cozer Cassoti, Prof.^a Dr.^a Vanda Maria da Silva Elias e Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré, os quais, com muito cuidado, auxiliaram no aperfeiçoamento desta pesquisa.

Às amigas que levo para a vida inteira, Rosana, Lorena, Luísa, Joicy, Tamiris, Anna, Micaela, Karla, Jéssica e Raiane, as quais, com muito carinho e apoio, não mediram esforços para que eu chegasse até esta etapa da minha vida.

Agradeço ao Helio, pela atenção, paciência e por estar presente nos momentos bons e ruins, me ajudando a concluir este trabalho.

Aos meus amigos em geral que me auxiliaram nessa trajetória com as palavras de apoio e fé.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para o meu crescimento acadêmico para a construção dos grandes momentos de minha vida.

RESUMO

A pesquisa em questão tem por intuito investigar o processo de (re)construção de referentes (objetos discursivo-cognitivos) no gênero textual tiras cômicas, e observar a função de processos referenciais para a produção do humor nesse gênero. Desse modo, fundamenta-se em estudos do texto na perspectiva sociocognitiva, interacional e objetiva: 1) investigar o processo de (re)construção de referentes no gênero textual tiras cômicas (RAMOS, 2009, 2011, 2012; NICOLAU, 2010; CAGNIN, 2014); e 2) observar a função de processos referenciais para a produção do humor nesse gênero. Para tanto, busca respaldos teórico metodológicos nos estudos sobre referenciação (MONDADA & DUBOIS, 2003; MARCUSCHI, 2007; CAVALVANTE, 2012; KOCH & ELIAS, 2013) e sobre humor (FREUD, 1977; PROOP, 1992; BERGSON 1980). O *corpus* que compõe este trabalho é constituído por 10 (dez) tiras cômicas da personagem Marly, criação do cartunista Milson Henriques e coletadas do jornal *A Gazeta*. Os resultados obtidos nas análises apontam que: 1) os referentes são introduzidos/evocados, mantidos, modificados na e pela imbricação verbal/imagético; 2) os referentes, ao serem recategorizados, contribuem de maneira fundamental para a deflagração do humor nas tiras selecionadas.

Palavras-chave: referenciação; humor; tiras cômicas.

ABSTRACT

The research in question aims to investigate the process of (re) construction of referents (discursive-cognitive objects) in the textual genre comic strips, and to observe the function of referential processes for the production of humor in this genre. In this way, it is based on studies of the text in the perspective sociocognitiva, interaction and aims: 1) there investigates the process of referents' reconstruction in the textual type comic strips (RAMOS, 2009, 2011, 2012; NICOLAU, 2010; CAGNIN, 2014; and 2) to observe the function of processes referential systems for the production of the humor in this type. For so much, it looks for backrests – methodological in the studies on referencing (MONDADA & DUBOIS, 2003; MARCUSCHI, 2007; CAVALVANTE, 2012; KOCH & ELIAS, 2013) and on humor (FREUD, 1977; PROOP, 1992; BERGSON 1980) . The corpus that composes this work is constituted by 10 (ten) comic strips of the character Marly, creation of the cartoonist Milson Henriques and collected from the newspaper *A Gazeta*. The results obtained in the analyses point that: 1) the referents are introduced / evoked, maintained, modified in and it shears imbrication verbal/ imaginary ; 2) the referents, while being recategorized, contribute in basic way to the explosion of the humor in the selected strips.

Key words: referência; humor; comic strips

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Trecho da história de The Yellow Kid.....	21
FIGURA 2 – Marly em: romântica às avessas.....	23
FIGURA 3 – Marly em: desejo de ser popular.....	24
FIGURA 4 – Marly em: uma perda desnecessária.....	26
FIGURA 5 – Marly em: medo na hora do cadastro.....	28
FIGURA 6 - Tipos de balões compilados em uma imagem	30
FIGURA 7 – Marly em: vivendo no passado.....	31
FIGURA 8 – Marly em: uma heroína de quadrinhos.....	32
FIGURA 9 - <i>Continuum</i> oral-escrito.....	33
FIGURA 10 - Marly em: cantigas infantis na atualidade.....	34
FIGURA 11 - Marly em: ideais feministas.....	36
FIGURA 12 - Arte rupestre	43
FIGURA 13 - Marly em: piada eleitoral.....	59
FIGURA 14 – Marly em: denúncia prazerosa.....	62

LISTA DE TIRAS

TIRA 1 – Marly em: amor e estradas.....	82
TIRA 2 – Marly em: um sonho impossível.....	85
TIRA 3 – Marly em: artes nos quadros.....	88
TIRA 4 – Marly em: um contato inalcançável.....	90
TIRA 5 - Marly em: o casamento dos sonhos.....	93
TIRA 6 – Marly em: história aparentemente infantil.....	95
TIRA 7 – Marly em: uma cena memorável.....	97
TIRA 8 – Marly em: um estudo proveitoso.....	100
TIRA 9 – Marly em: cura instantânea.....	102
TIRA 10 – Marly em: um desejo delirante.....	104

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Quadro definindo os planos dos quadrinhos	25
QUADRO 2 – Quadro definindo os ângulos de visão nos quadrinhos	25
QUADRO 3 - Processos Referenciais atrelados à menção	54
QUADRO 4 – Características da personagem Marly.....	78

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
1. GÊNERO TEXTUAL	15
1.1. A CONCEPÇÃO DE GÊNERO TEXTUAL.....	15
1.2. A TIRA CÔMICA.....	20
1.2.1. Caracterização	20
1.2.2. Propósito comunicativo	37
2. TEXTO, MULTIMODALIDADE E REFERENCIAÇÃO.....	40
2.1. A CONCEPÇÃO DE TEXTO.....	40
2.1.1. Multimodalidade	43
2.2. O PROCESSO DE REFERENCIAÇÃO.....	47
2.2.1. Cadeias Referenciais	53
2.2.2. Referenciação e modelos cognitivos	57
2.2.3. Referenciação e multimodalidade	63
3. SENTIDO(S) DO HUMOR.....	69
3.1. A DIFERENÇA ENTRE RISO E HUMOR.....	70
3.2. ABORDAGEM FILOSÓFICA DO HUMOR.....	71
3.3. ABORDAGEM LINGÜÍSTICA E SEMÂNTICA DO HUMOR.....	72
3.4. ABORDAGEM PSICANALÍTICA DO HUMOR.....	74
4. METODOLOGIA.....	77
4.1. O <i>CORPUS</i>	77
4.2. A PERSONAGEM MARLY.....	77
4.3. O AUTOR MILSON HENRIQUES.....	78
4.4. O SUPORTE MIDIÁTICO.....	79
4.5. OS PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE.....	80
5. ANÁLISES.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta dissertação se insere na linha de estudos sobre texto e discurso do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFES, com a finalidade de abordar o processo de referenciação em perspectiva sociocognitiva interacional em tiras de humor.

Nesta pesquisa, apresentamos estudos como os de Cavalcante (2011, 2012), Custódio Filho (2011), Ramos (2012) e Souza Júnior (2012), que demonstram a importância de levarmos em consideração não apenas os aspectos verbais de um texto, mas também os aspectos não verbais para as análises textuais, uma vez que ambos são importantes para a construção de sentido(s). Sendo assim, ganham relevância os estudos em referenciação em perspectiva multimodal.

É importante mencionar que este estudo trata da ampliação de uma pesquisa realizada para fins de conclusão do curso de Licenciatura em Letras-Português, na UFES, ocorrida em 2014, a qual abordou o tema "O processo de referenciação em tiras cômicas da personagem Marly, de Milson Henriques".

Santos e Vergueiro (2012) afirmam que há muito tempo ocorre um certo preconceito com relação ao gênero tira cômica, sendo proibido, inclusive, nos ambientes escolares, com a justificativa de trazer malefícios à leitura e à apreensão de ideias mais abstratas. Dessa forma, consideramos de fundamental importância uma pesquisa sobre tiras cômicas, uma vez que, além de retratar a importância do estudo da imagem na construção dos sentidos, também se relaciona a estudos que por muito tempo não foram devidamente valorizados, como as pesquisas de quadrinhos e humor.

Ao considerarmos as tiras cômicas como um texto narrativo constituído de ilustrações estruturadas com o objetivo de causar o riso (CAGNIN, 2014), entendemos que, para a efetivação desse propósito, é necessário que os sujeitos sejam considerados atuantes na produção de sentidos considerando o que está explícito e o que se encontra implícito, exigindo construção de inferências. Nesse sentido, os saberes compartilhados devem ser levados em conta na produção e compreensão dos referentes tanto verbais como visuais em um texto.

Assim, é importante considerarmos o estudo da referenciação como sendo um processo interativo e dinâmico, em que a linguagem não é entendida como portadora de sentido, mas que permite aos sujeitos serem atuantes na construção dos significados (MONDADA & DUBOIS, 2003).

Para tal compreensão, consideramos necessário que o leitor tenha conhecimento das particularidades do gênero e do modo como os referentes são introduzidos, mantidos ou transformados para um determinado propósito: humor.

Em suma, a partir deste estudo, pretendemos responder às seguintes indagações:

- a) Como os processos referenciais são construídos nas tiras cômicas?
- b) De que maneira as estratégias da referenciação auxiliam na produção do humor?

E, de forma mais singular, objetiva-se:

- a) Analisar a inter-relação entre os aspectos verbais e não-verbais na elaboração dos processos de referenciação;
- b) Demonstrar as estratégias utilizadas nas tiras da *Marly* para a construção e reconstrução de referentes (ou objetos de discurso), com vistas ao humor;
- c) Examinar o processo de referenciação como fator importante para a progressão textual.

Como pressupostos da nossa pesquisa, assumimos que os processos referenciais são construídos sociocognitivamente levando em consideração os elementos verbais e não verbais para a construção do sentido nas tiras que compõem nosso *corpus*. Assim, a linha do requadro, o formato do balão, a posição de um personagem, entre outras características do gênero são também pistas para (re)construção de objetos de discurso¹, em que o sujeito associa aos recursos linguísticos, para compreender o humor.

Além disso, a hipótese para as respostas do nosso problema de pesquisa consiste em considerar que a referenciação no *corpus* selecionado ocorre por meio de introduções referenciais e recategorizações. Nesse caso, acreditamos que o cômico advém da

¹ Objetos de discurso e referentes, neste trabalho, são tomados como sinônimos.

quebra de expectativas dos leitores em relação ao texto e, essa quebra ocorre a partir da modificação dos referentes, isto é, as recategorizações são responsáveis por construir o humor nas tiras.

Sendo assim, como componentes do objeto de estudo desta pesquisa escolhemos dez tiras jornalísticas da personagem Marly, de Milson Henriques a fim de realizarmos a análise qualitativa desse gênero, levando em consideração a temática adulta sexual em que Marly procura incessantemente alguém que satisfaça seus desejos carnavais.

Assim, além das considerações iniciais, das considerações finais e das referências bibliográficas, organizamos esta Dissertação em seis capítulos:

No primeiro capítulo, abordamos a noção de gênero textual que norteia esta pesquisa e que respalda a descrição do gênero textual tira cômica. Para tanto, buscamos estabelecer um diálogo entre autores como Bazerman (2006) e Marcuschi (2008) para definir o gênero sob um viés de funcionalidade.

O capítulo seguinte corresponde aos estudos de texto e referenciação na perspectiva sociocognitiva interacional, abordando questões sobre multimodalidade. Além disso, os conceitos de categorização, recategorização e inferenciação são abordados. Também nesse capítulo apresentamos as relações existentes entre o processo de referenciação e os conceitos de modelos cognitivos e de multimodalidade.

No terceiro, procedemos ao estudo das facetas do humor, em perspectivas que vão além da linguística, como a filosófica e a psicanalítica, com a finalidade de compreender como ocorre sua construção.

No quarto capítulo, tratamos da constituição, descrição e contextualização de nosso *corpus*. Detalhamos, ainda, os procedimentos e as categorias de análise que utilizamos para observar as tiras.

E, por fim, no quinto capítulo, realizamos a análise do *corpus* selecionado, tendo em vista todo o conteúdo tratado nos capítulos anteriores.

1. GÊNERO TEXTUAL

O foco deste capítulo está em tratar do gênero correspondente ao nosso *corpus* de análise. Para isso, é necessário abordarmos, primeiramente, questões concernentes à concepção de gênero textual, partindo do pressuposto de que a interação é a condição fundamental para a constituição das tiras cômicas.

1.1. A CONCEPÇÃO DE GÊNERO TEXTUAL

Segundo Marcuschi (2008), o estudo de gêneros remonta à Antiguidade grega, à tradição poética e à retórica. Essa era uma prática pautada em textos literários, em que a preocupação estava em organizar estruturalmente padrões de textos dentro de conjuntos designados como lírico e dramático, por exemplo. Com o desenvolvimento da linguística, a noção de contexto passa a integrar o conceito de gênero e outras categorias de texto, não só literários, ocupam lugar de análise para além da forma estrutural, considerando aspectos socioculturais de sua constituição. Dessa maneira, atualmente, esses estudos, segundo Marcuschi, assumiram caráter multidisciplinar.

Cumpramos destacar que o precursor do pensamento dialógico sobre gênero, Bakhtin (2003), usa o termo gênero do discurso em seus trabalhos. Todavia, optamos por nominar de gênero do texto, respaldando-nos em Marcuschi (2008), o qual afirma:

não vamos discutir se é mais pertinente a expressão “gênero textual” ou a expressão “gênero discursivo” ou “gênero do discurso”. Vamos adotar a posição de que todas essas expressões podem ser usadas intercambiavelmente, salvo naqueles momentos em que se pretende, de modo explícito e claro, identificar algum fenômeno específico” (MARCUSCHI, 2008, p. 154).

Assim, podemos admitir que o estudo dos gêneros textuais diz respeito a uma

descrição da língua e visão da sociedade, e ainda tenta responder a questões de natureza sociocultural no uso da língua em seu cotidiano nas mais diversas formas de maneira geral (Marcuschi, 2008, p. 147).

Diante do exposto, objetivamos destacar algumas considerações importantes sobre a construção e percepção dos gêneros textuais.

Com a finalidade de sustentar o campo de discussão acerca dos gêneros, o Círculo de Bakhtin, composto pelos teóricos Michael Bakhtin, Voloshinov, Medvedev, entre

outros, tratou de assuntos concernentes aos enunciados, textos e gêneros, em uma perspectiva dialógica, social e histórica.

Segundo Bakhtin, “o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana” (BAKHTIN, 2003, p. 261). Para o autor, o enunciado concreto é a unidade real de significação dentro de um contexto.

Ademais, conforme Bakhtin, o dialogismo é uma característica importante da linguagem, pois tudo o que proferimos, ouvimos, ou lemos, está baseado em uma cadeia ininterrupta de outros enunciados, dialogando com outros sujeitos e conhecimentos que se articulam. Por isso, devemos ter em mente que a natureza do enunciado possui um caráter social, histórico e dialógico.

Nesse sentido, é importante afirmar, de acordo com Marcuschi (2008), que os gêneros estão dentro de uma esfera empírica social e não individual. Com isso, proporcionam aos sujeitos possibilidades de construção de expectativas e entendimentos mútuos.

Além disso, Koch & Elias (2012) afirmam que os indivíduos selecionam os enunciados conforme as necessidades de interação, moldados de acordo com o contexto em que estão inseridos. Assim, cada campo da atividade humana exigirá a implementação de seus enunciados prototípicos. Desse modo, nas mais diversas situações comunicativas, os interlocutores reconhecem o que é adequado ou não a ser proferido no momento de interação. Esse processo, na maioria das vezes, é praticamente espontâneo, ou seja, não planejamos ou titubeamos muito ao respondermos a certa situação. Contribuindo com essa ideia, Marcuschi (2008) apresenta a seguinte reflexão:

Se observarmos a facilidade e a rapidez com que desempenhamos quando produzimos nossos textos do dia a dia, podemos nos indagar se o fazemos como uma decisão consciente e deliberada ou se isso flui dentro da situação normal em que estamos inseridos (MARCUSCHI, 2008, p. 65).

Isso ocorre, portanto, devido ao fato de a língua apresentar esses padrões relativamente estáveis de estruturação dos enunciados, marcados

sociohistoricamente, permitindo a interação de modo apropriado e segundo as diferentes práticas sociais.

Marcuschi (2003, p. 34) considera que todo gênero apresenta sequências de enunciados, chamadas de tipo textual, as quais contém um conjunto de dados linguísticos predominantes (modos verbais, estruturas sintáticas, escolhas das palavras) que o sustentam. Esses tipos são agrupados em cinco sequências: narrativa, expositiva, argumentativa, injuntiva e descritiva.

Vale mencionar que os gêneros textuais, em sua maioria, são heterogêneos, isto é, não são compostos por apenas um tipo textual. Assim, Marcuschi (2008) declara que a característica tipológica de um gênero é definida a partir da sobreposição de um desses tipos aos demais. No caso do gênero textual tiras cômicas, a dominância se faz presente no tipo narrativo, o qual se preocupa em apresentar uma ação operada em um certo tempo e lugar.²

Além do mais, podemos afirmar, conforme Marcuschi, que há certas condições sociocognitivas responsáveis por conduzir a escolha e a produção de um determinado gênero. Assim, os sujeitos, inseridos em uma negociação, podem designar um gênero adequado. Isso impede, na maioria dos casos, que seja apropriado usar uma piada em uma reza, por exemplo. Essas condições sociocognitivas podem se referir à:

(i) natureza da informação ou do conteúdo veiculado; (ii) nível de linguagem (formal, informal, dialetal, culta, etc.); (iii) tipo de situação em que o gênero se situa (pública, privada, corriqueira, solene, etc.); (iv) relação entre os participantes (conhecidos, desconhecidos, nível social, formação, etc.); (v) natureza dos objetivos das atividades desenvolvidas” (MARCUSCHI, 2003, p. 34).

Esses aspectos, portanto, estabelecem condições de adequação que nortearão os critérios formais de um texto. Assim, o gênero, apesar de ter um caráter organizacional, deve ser definido por seus propósitos e não suas formas. Todavia, é importante salientar que

[...] isso não quer dizer que estejamos desprezando a forma. Pois é evidente, como se verá, que em muitos casos são as formas que determinam o gênero e, em outros tantos serão as funções. Contudo, haverá casos em que será o próprio suporte ou o ambiente em que os

² Adiante, neste trabalho, a sequência narrativa das tiras cômicas será melhor explorada.

textos aparecem que determinam o gênero presente. (MARCUSCHI, 2003, p. 21)

Com isso, é importante que características tanto formais quanto funcionais dos gêneros estejam claras para que possamos identificá-los, tendo em vista que carregam consigo uma esquematização textual, mesmo que permita a variação. Portanto, para Marcuschi, a seleção de recursos linguísticos e não linguísticos (estilo), o arranjo esquemático global (composição), o conteúdo temático, o modo de circulação, a funcionalidade são fatores de suma importância que determinam os gêneros textuais.

Marcuschi (2008) também deixa claro que os gêneros textuais não são estanques, pois, conforme a circunstância em que o sujeito estiver inserido, é possível que sejam moldados, originados, transformados ou até excluídos da esfera de atividade humana. Ressaltamos que esses processos se tornaram mais perceptíveis com o desenvolvimento da internet, fazendo com que inúmeros gêneros surgissem, a fim de ampliar as relações pessoais. Portanto, pelo fato de o gênero tratar dos padrões de utilização da língua, tão variados quanto às ações humanas, percebemos a imensurável quantidade de gêneros existentes, visto que, na medida em que essas esferas sociais se ampliam e se desenvolvem, contribuem para a riqueza de repertório dos gêneros textuais.

O autor chama a atenção para a configuração não rígida dos gêneros textuais, marcada por uma enorme possibilidade de operação e maleabilidade. É importante que os concebamos como “formas culturais e cognitivas de ação social, corporificadas de modo particular na linguagem; temos de ver os gêneros como entidades dinâmicas.” (MARCUSCHI, 2008, p. 155). No entanto, também, o linguista evidencia que não devemos esquecer da identidade que os gêneros possuem. Tendo em vista vez que não soltamos palavras de maneira livre e aleatória a cada contexto, podemos dizer que esses modelos de ação social também condicionam nossas escolhas.

Em síntese, as circunstâncias de uso dos gêneros textuais, além de guiarem e, de certo modo, limitarem as condições de produção dos textos, abrem caminhos dos mais diversos para a construção de novas configurações da linguagem.

Entender esse *modus operandi* ambivalente dos gêneros textuais não é uma tarefa simples. A linguagem, a sociedade, as culturas mudam constantemente e os gêneros acompanham essa mudança. Um meio para compreender essa complexidade entre mudança e padrão é entender que os gêneros, sendo um modo de ação, podem ser considerados como verdadeiras formas de vida (MARCUSCHI, 2008), pois refletem as atividades humanas. Aliás, mais do que isso, Bazerman (2006, p. 23) considera que

gêneros não são apenas formas de vida, modos de ser. São frames para a ação social. São ambientes para a aprendizagem. São os lugares onde o sentido é construído. Os gêneros moldam os pensamentos que formamos e as comunicações através das quais interagimos. Gêneros são os lugares familiares para onde nos dirigimos para criar ações comunicativas inteligíveis uns com os outros e são os modelos que utilizamos para explorar o não-familiar (BAZERMAN, 2006, p.23).

Dessa maneira, entendemos que é a partir das práticas sociais, ou seja, das relações interpessoais que podemos compreender a noção de gênero textual, pois elas definirão a conjuntura dos nossos enunciados.

Marcuschi (2003) também deixa claro que, com o advento da tecnologia, “as práticas textuais contemporâneas apresentam uma maior integração entre os vários tipos de semiose: signos verbais, sons, imagens e formas em movimento” (MARCUSCHI, 2003, p. 21). Com isso, o trabalho com gêneros textuais que apresentam signos não verbais em sua materialidade torna-se de extrema relevância para os estudos linguísticos atuais.

Assim, diante da elucidação exposta de forma geral sobre o estudo dos gêneros do texto, efetuaremos uma especificação, atendo-nos ao estudo do *corpus* do nosso trabalho, constituído de tiras cômicas.

1.2. A TIRA CÔMICA

Como pretendemos trabalhar o processo de referenciação na construção do humor em tiras cômicas, é importante que tratemos desse gênero textual, buscando descrever suas características e propósitos comunicativos.

Sendo assim, neste capítulo, temos por objetivo explicitar os aspectos do nosso *corpus*, tiras cômicas, possuidor de diversas nomenclaturas: tiras de jornal, tirinhas, tiras de quadrinho, tiras cômicas (*comic strip*), ou apenas tiras. Essas terminologias, segundo Ramos (2007), podem ser compreendidas como sinônimos em nossas análises.

Em seguida, apresentamos a funcionalidade desse gênero, tendo em vista o suporte jornal em que as tiras estão inseridas.

1.2.1. Caracterização

As tiras cômicas fazem parte do grande universo das histórias em quadrinhos, doravante HQs. A HQ constitui um hipergênero, o qual funciona como guardachuva para abarcar outros tipos de gêneros, entre eles, cartoons, charge, graphic novel, etc. Isso porque esses gêneros possuem características similares quanto à sua composição (RAMOS, 2012).

É fato que os quadrinhos são um gênero amplamente conhecido, pois têm uma história constituída de imagens e palavras o que os tornam bastante atrativos para um público composto por crianças, jovens e adultos. O que muitos não sabem é que os elementos bases das HQ's tiveram seu início nas tiras de jornal.

Ainda há controvérsias quanto à autoria da que seria a primeira tira publicada, mas, baseando-nos em Marny (1970), podemos creditar esse pioneirismo ao norteamericano Richard Felton Outcault³, que, em 1895, publicou a obra *The Yellow Kid*, no jornal *New York World*. Um detalhe importante é que, inicialmente, o nome dessa obra era *Hogan's alley*,

algo como beco do Hogan, no qual transitava uma série de esquisitos personagens: varredores negros, chineses com tranças, mulheres com laços e, entre eles, um garoto de orelhas largas vestido com uma camisola. Certo dia, o garoto apareceu com a camisola pintada de amarelo e foi imediatamente batizado pelos leitores de *Yellow Kid*, o chinesinho amarelo. Seu desenhista passou a explorá-lo como

³ Apesar de não ter sido o primeiro a utilizar técnicas de múltiplos painéis e balões de diálogo nas narrativas, esse autor deu origem a um padrão pelo qual os quadrinhos se basearam (NICOLAU, 2010).

A história em quadrinhos é um sistema narrativo formado de dois códigos de signos gráficos: - a imagem, obtida pelos desenhos; - a linguagem escrita. (CAGNIN, 2014, p. 13)

Vale evidenciar que o autor permite considerar os elementos constitutivos dos quadrinhos – imagem e texto – separadamente apenas por uma questão didática. Mas deixa clara a importância de esse gênero ser observado na função de imbricação que une esses elementos e que, por sua vez, compõem a narrativa.

A importância do formato é evidente, de tal maneira que está presente no nome desse gênero. Além disso, podemos afirmar que as tiras, principalmente as encontradas nos jornais, possuem enunciados curtos. A vantagem está na “economia de espaço e [no] acesso a uma narrativa completa na mesma edição, já que o leitor atual de periódicos dificilmente seria seduzido a acompanhar a cada número um capítulo da história” (MENDONÇA, 2002, p.216).

Com isso, pelo fato de possuir um formato padrão muito reduzido (geralmente de um a três quadros), o produtor da tira resume a narração e, em muitos casos, cria personagens estereotipados, exagerando na caracterização, a fim de que o leitor compreenda de forma hábil a mensagem ali inserida.

O todo de uma tira pode ser dividido em partes significativas. Essas partes compõem o que chamamos de vinheta ou quadro e referem-se a cada enquadramento da cena em que se passa a história (EISNER, 1999). Segundo Vergueiro (2006), cada vinheta permite captar um instante específico da história, isto é, dentro desse espaço, está a unidade de significação mínima e, para tiras que possuem mais de um quadro, cada um deles deve ser compreendido como parte de uma sequência que forma a narrativa.

Observemos o exemplo a seguir:

MARLY Milson Henriques



FIGURA 2 - Marly em: romântica às avessas

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), sábado, 18 de junho de 2016.

Vistos individualmente, os quadros nada mais são do que figuras imóveis, fixas e aparentemente dissociadas, mas analisando-os consecutivamente, é perceptível a dinamicidade da narrativa, como visto na Figura 2 (MCCLLOUD, 1995). A partir da disposição gestual e facial da personagem, além das falas, é possível compreender a sucessão de ações que fizeram Marly mudar seu estado inicial de euforia para o estado final de decepção.

A vinheta é demarcada por uma linha que alguns autores intitulam de requadro ou moldura (CAGNIN, 2014). Os requadros, de modo geral, possuem um formato de linha contínua, quadrangular, por esse motivo o nome “quadrinho”, presente nas HQs, como visto na primeira e na última vinheta da Figura 2. Vale ressaltar que essas linhas retas sugerem o tempo presente real.

Conforme Nicolau (2010), nas tiras de jornais, os quadros comumente são dispostos com formatos iguais, atendendo às limitações da página (suporte). No gênero em questão, os quadrinhos são organizados em um formato fixo retangular, condicionado pelo local que ocupa no jornal. Assim, podemos inferir que, quanto mais quadros a tira possuir, menor será o espaço contido dentro deles. Além disso, o formato pode ser na horizontal ou vertical. Mas, no caso desse *corpus*, há a predominância do formato horizontal.

Ademais, Ramos (2009) destaca a presença de vinhetas sem o requadro, tal como ocorre no segundo quadro da Figura 2. Todavia, essa omissão não prejudica a leitura do gênero, pois o leitor imagina facilmente uma “linha em branco” ao redor do espaço onde estão as imagens.

Compreendida a importância dos quadros, entendemos que, diferentemente dos filmes ou outros tipos de linguagem, em que a imbricação verbal e não verbal ocorre de forma constante, sem intervalos, o autor das tiras necessita de dispor os elementos essenciais, de forma limitada, para o entendimento da narrativa quadro a quadro. Nesse processo, algumas ações são omitidas, no entanto, o leitor consegue acompanhar o que está implícito entre um quadro e outro. Nessa perspectiva, entre esses quadros, há um espaço que os teóricos chamam de sarjeta ou calha. Nesse local, o leitor interage com o quadro, inferindo o que irá acontecer ou aconteceu, isto é, trata-se das entrelinhas do texto (MCCLOUD, 1995).



FIGURA 3 – Marly em: desejo de ser popular

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), terça-feira, 3 de maio de 2016.

Na figura 3, a personagem Marly está representada de duas maneiras bastante distintas. No entanto, o leitor compreende que a imagem no segundo quadro se trata da personagem em questão, mesmo que sua aparência esteja diferenciada, sem que o autor mostre todas as ações que a antecederam. Dessa maneira, o leitor infere o sentido implícito entre um quadro e outro (sarjeta). Tal fato sugere uma sequência de ações, caracterizando uma narrativa.

Além disso, é importante deixar claro que o modo como os elementos desse gênero são dispostos dentro desses requadros não é aleatório. A configuração das imagens e palavras é construída com base em uma intenção. Nesse sentido, um recurso que os quadrinistas utilizam se refere aos planos. De acordo com Cagnin (2014), planos

é o nome que se dá aos “pontos de vista” do leitor, ou seja, o posicionamento de uma hipotética câmera que “fotografa” um quadrinho. São usados para ressaltar cenas e detalhes da história, focando pormenores do cenário ou dos personagens. (CAGNIN, 2014, p.106).

Desse modo, conforme Ramos (2009), há um consenso entre os teóricos dos quadrinhos quanto às categorias de planos existentes. Apresentamos nesta pesquisa um quadro com os variados tipos e suas definições:

Plano em grande ou pormenor (close-up)	Abrange parte do rosto de uma figura humana ou detalhe de um objeto. Constitui um dos momentos intensos da narrativa e permite entrar em contato com a personagem pelo seu aspecto mais atraente ou repulsivo: o rosto.
Primeiro plano	Inclui a cabeça da personagem até os ombros.
Plano médio ou aproximado	Contém uma figura até o meio do peito ou até a cintura. É empregado em cenas de diálogos e mostra detalhadamente a fisionomia para permitir a percepção das expressões faciais.
Plano americano	Apresenta a figura até os joelhos dos personagens.
Plano de conjunto	Abrange as figuras de corpo inteiro, porém, sem mais espaços acima das cabeças ou abaixo dos pés. O fundo ou cenário é mínimo.
Plano geral ou panorâmico	É a localização geográfica da cena onde vai se passar o quadrinho. Engloba não só as personagens como também o cenário.
Plano em perspectiva	Ocorre quando há uma soma de diferentes planos. É possível ver um <i>continuum</i> de planos, indo de imagens mais próximas ao leitor a outras, mais distantes.

QUADRO 1 – Quadro definindo os planos dos quadrinhos

Fonte: Cagnin (2014, p.106-109); Ramos (2009, p. 141)

Além disso, Ramos (2009) apresenta os ângulos de visão, os quais representam o ponto em que a ação é percebida:

De visão médio:	A cena é observada como se ocorresse à altura dos olhos do leitor.
De visão superior:	Visão da ação é ocorrida de cima para baixo.
De visão inferior (ou contra-plongé ou contra-picado):	O ângulo de visão da cena está construído de baixo para cima.

QUADRO 2 – Quadro definindo os ângulos de visão nos quadrinhos

Fonte: Ramos (2009, p. 142-143)

Nesse sentido, conforme Cagnin (2014), a utilização dos mais variados planos e ângulos nos quadrinhos contribui como um bom recurso para a dinamização da narrativa.



FIGURA 4 - Marly em: uma perda desnecessária

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), sábado, 14 de maio de 2016.

As tiras da Marly, em sua grande maioria, são apresentadas sob o ângulo de visão médio, como podemos constatar na Figura 4. Além disso, observamos, respectivamente, os planos geral e primeiro, sendo este, segundo Ramos (2009) o que confere uma maior interação com o leitor, a partir da aproximação da personagem, acentuando as expressões faciais.

Com relação às características dos traços dos personagens, Ramos (2009) considera que parte da narrativa está contida no rosto e nos movimentos dos desenhos. Nesse sentido, expressões faciais têm fundamental importância, pois caracterizam as personagens e transmitem ao leitor sentimentos e sensações. Esses aspectos, portanto, funcionam como recursos paralinguísticos, isto é, representam elementos não verbais, comumente utilizados numa conversação oral face a face, por exemplo, risos e gestos dos mais diversos.

A respeito dessa diversidade de combinações que pode ser efetuada nos rostos das personagens da tira, Cagnin (2014, p.116) afirma que

cabe ao desenhista selecionar e aplicar, com toda a liberdade, os recursos disponíveis; criar uma galeria variada e distinta de personagens, de expressões que traduzam os diversos estados afetivos e, sobretudo, conservar sempre a identidade dos tipos em todos os quadrinhos da história. Por meio deles é que alcança o equilíbrio das formas, a atenção e o interesse do leitor, evitando efeitos secundários que possam perturbar-lhes o significado.

O autor consegue manter tal equilíbrio para o leitor, pois os traços típicos das tiras de Marly, como as roupas (blusa azul, short e boina vermelhos, cabelo amarrado) e as características físicas (seios caídos, nariz arredondado, sardas) se repetem no espaço

desse gênero tornando-se fixos. Isso auxilia na criação da identidade dessa personagem.

Quanto ao modo de produção dos desenhos, existem dois estilos característicos adotados por Vergueiro e Elísio (2015): i) o estilo realista: consiste em reproduzir objetos e personagens de modo mais próximo do real, muitas vezes se aprofundando em estudos de anatomia e técnicas de perspectiva; ii) o estilo cartunesco. Para os autores,

diferencia-se do realista no que se refere à anatomia: os personagens são desenhados c/ nariz grande e o corpo menor, não obedece às proporções normais. Mazur e Danner (2014, p. 24) designam esse estilo cômico “pé grande”, por causa do tamanho dos pés e dos sapatos dos personagens. Já Barbieri (2002, p. 71-72) considera como característica da narração humorística, a concisão e a simplicidade. Na sua visão, a caricatura “é adequada ao humor porque ela pode nos dizer muito mais coisas de uma vez do que a imagem realista”, porque esse tipo de formação põe em evidência o que é mais significativo. (VERGUEIRO & ELÍSIO, 2015, p. 45).

Nas tiras da personagem Marly, os traços são cartunescos, tal como citado. O nariz arredondado e pés grandes são, de fato, característicos. Esse modo de reproduzir faz com que o leitor interprete mais rápido a personagem e também evidencia a comicidade nas tirinhas.

É importante mencionar que, pelo fato de os quadrinhos serem representados por figuras estáticas, os quadrinistas recorrem a signos que dão uma ideia de mobilidade. Cagnin (2014) cita a presença de signos visuais, gráficos e traços que indicam tanto luz ou som de objetos, como gestos, reações e movimentos das personagens. Vergueiro e Elísio (2015) chamam os recursos que garantem essa movimentação de linhas cinéticas, sendo dispostas próximas ao desenho que executa o gesto. Além desses signos, outro recurso que pode ser utilizado para expressar movimento é a reprodução do desenho que realiza a ação. Podemos observar esses elementos na figura a seguir:



FIGURA 5 - Marly em: medo na hora do cadastro

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), sábado, 12 de março de 2016.

Nos dois quadros da Figura 5, há a presença das linhas cinéticas para representar tanto o movimento da caneta quanto o da Marly. Nesses espaços, observamos que os traços são desenhados seguindo o movimento da ação sugerido pelo autor. Além disso, no segundo quadro, a personagem Marly é apresentada de forma duplicada demonstrando mudança de posição, inferida pelas linhas cinéticas. Assim, “o desenho, congelado, ganha um simulacro de ação que faz com que o leitor tenha impressão de movimentação onde ela inexiste” (VERGUEIRO E ELÍSIO, 2015, p.32).

Ramos (2012) também menciona a presença de sinais gráficos correspondentes às metáforas visuais nas composições dos quadrinhos, sendo, portanto, imagens estereotipadas que caracterizam as condições psíquicas dos personagens.

Podemos indicar como exemplo desse recurso: as notas musicais, que representam algum som ou melodia; as figuras de estrelas acima da cabeça do desenho, demonstrando uma pancada violenta; os corações que revelam o estado de paixão das personagens, etc. Na Figura 5, há a presença de gotículas de suor da personagem Marly que são signos visuais gráficos que indicam insegurança e nervosismo. Dessa forma, conforme apontam Vergueiro e Elísio (2015), essas figuras recebem um significado próprio, além do seu sentido literal. A interpretação desses sinais gráficos é efetivada, na medida em que o sentido produzido pelo sinal é socialmente convencionado entre o leitor e o autor da tira.

Outro importante elemento da narrativa tratado por Ramos (2009) diz respeito à cor dos desenhos nos quadros. O autor designa as cores como sendo signos plásticos. Podemos considerá-las como um recurso importante no auxílio à alusão de informações, até nas histórias em preto e branco.

Nossa pesquisa considera que a percepção da cor é cultural, decorrente de hábitos sociais, uma vez que

a cor ajudará a situar o leitor em termos emocionais na história que se pretende contar. A cor atrai a atenção para algumas partes da prancha e provoca a imaginação do leitor, ampliando a participação dele na narrativa ao convocar outras imagens por associação, ela estimula outros sentidos e causa sensações próprias, que enriquecerão bastante a leitura, tornando-a única e particular a cada um que frui dos quadrinhos (YIDA; ANDRAUS, 2016, p. 75).

Assim, Yida e Andraus (2016) afirmam que, muitas vezes, o vermelho, amarelo ou laranja, isto é, as cores quentes, associam-se a uma vida agitada, fogosa, carnal e com certo índice de proibição. Já as cores frias, como o azul, podem se relacionar a um sentimento de tranquilidade ou de tristeza. O verde, muitas vezes, diz respeito à natureza. O branco tem relação com a inocência de alguma situação. Por outro lado, o preto pode representar negatividade ou sensação de morte. Claro que todas essas representações dependerão de todo contexto sociocultural e interacional das tiras.

Nas tirinhas da Marly, de forma geral, as cores presentes no cenário refletem o estado psicológico da personagem. Essa afirmação é observada na Figura 5, em que a cor amarela está presente no momento em que Marly demonstra estar mais agitada.

Além dos elementos apresentados, outro mecanismo que corresponde a um traço constitutivo dos quadrinhos é o balão. Esse item, conforme Eisner (1999), tenta captar o som, sendo responsável por encapsular os diálogos, pensamentos ou, até mesmo, monólogos dos personagens. É ampla a variedade dos tipos existentes desse elemento, mas facilmente compreensíveis pelo leitor.

É importante mencionarmos que Ramos (2012) destaca a construção de tiras apenas com imagens, sem a parte verbal escrita. Nesse caso, o sentido advém da disposição das figuras e do encadeamento das cenas contidas no gênero.

Cagnin (2014) deixa claro que, a partir do formato dos balões, associado ao contexto da tira, é possível exprimir os sentimentos e as reações dos personagens, tais como raiva, pavor, medo, tristeza, euforia etc. Desse modo, o uso desse recurso permite “transformar assim uma forma convencional em figurativa, uma realidade linguística (abstrata), em realidade física e concreta” (CAGNIN, 2014, p.142). Na figura 6, encontramos os principais balões mencionados pelo teórico:



FIGURA 6 – Tipos de balões compilados em uma imagem.

Fonte: Cagnin (2014, p.141-144).

Ramos (2009) considera que os balões nas tiras correspondem aos turnos conversacionais. Assim, geralmente, a alternância dos balões equivale à alternância dos turnos dos falantes. A partir disso, podemos compreender que quanto mais conteúdo estiver em um balão, maior será a fala do personagem.

Além disso, vale mencionar que “os balões são lidos segundo as mesmas convenções do texto (isto é, da esquerda para direita e de cima para baixo nos países ocidentais) em relação à posição do emissor” (EISNER, 1999, p. 26).

Para identificar o personagem a quem o balão se refere, existe o apêndice. Cagnin menciona que muitos quadrinistas não utilizam o contorno do balão para representar as falas, fazendo uso apenas dos apêndices para indicar o personagem que enuncia, tal como na maioria dos casos das tirinhas de Marly:

MARLY Milson Henriques



FIGURA 7 – Marly em: vivendo no passado

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), domingo, 29 de maio de 2016.

Notamos, nessa figura, que o contorno dos balões não está presente. Todavia, essa ausência em nada prejudica a interpretação, pois o sentido do formato dos balões, que traduz as sensações da personagem, encontra-se no formato peculiar de cada apêndice.

É relevante mencionar também que, dentro desses balões, há a possibilidade de encontrarmos elementos verbais (palavras), mas, também, elementos não verbais (imagens). No que tange aos elementos verbais, o texto pode ser desenvolvido de formas diferentes, sendo que cada forma levará a um modo diverso de significação.

Dessa maneira, para que o quadrinista denote alguns aspectos da oralidade, como a entonação, Ramos (2009, p. 57-58) menciona algumas das possibilidades de se elaborar o texto verbal, entre elas: i) letra em grau zero: corresponde à escrita na forma tradicional, comumente com cor preta, linear, sem destaques de negrito e é a mais utilizada nos quadrinhos. Assim, se estiver configurada de uma forma distinta dessa, a letra possuirá certa expressividade; ii) letras em tamanho menor: representam a entonação de voz baixa do locutor; iii) letras maiores ou em negrito: sugerem uma tonalidade mais alta da fala do locutor, ou um destaque em alguma palavra (o mesmo efeito pode ser alcançado com o traçado ou cores diferentes da letra).



FIGURA 8 - Marly em: uma heroína de quadrinhos

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), terça-feira, 15 de dezembro de 2015.

A Figura 8 exemplifica essa questão, pois, no segundo quadro, as letras estão consideravelmente maiores do que no quadro anterior e há a presença do negrito, o qual, somado aos elementos contextuais, atribui ao texto verbal a sensação de som elevado.

Além desses recursos, há, também, mais um signo da fala e dos sons que deixa a linguagem dos quadrinhos ainda mais interativa: as onomatopeias. Trata-se da “palavra cuja pronúncia imita o som e o ruído da coisa significada, como *murmúrio*, *sussurro*, *cicio*, *chiado*, *mugir*, *pum*, *reco-reco*, *tique-taque*”. (CAGNIN 2014, p. 155).

Esses elementos, em especial, possuem duas feições que lhes atribuem os sentidos: i) a configuração dos desenhos, muitas vezes relacionados com a intensidade do som representado; ii) o aspecto linguístico, ou seja, as palavras e letras que compõem esse recurso.

No exemplo anterior, há a presença de onomatopeias, as quais representam o barulho das batidas provocadas pelos seios da Marly (“PÁ!”, “PLÁ! ”) nos outros dois personagens presentes no quadro.

Pode, também, ocorrer a prática de alguns artistas em demonstrar uma consciência nos personagens quanto a fazer parte de um gênero tira. Assim, há a presença de recursos metalinguísticos, ou seja, a utilização dos próprios elementos da semântica dos quadrinhos na interação. Nesse sentido, os personagens da tira podem

desenvolver uma metaficção – uma narrativa em que o personagem sabe de sua verdadeira natureza, de ser ficcional, que conversa com autor (que muitas vezes se encontra fora da história) ou que conhece ou descobre seu destino como parte da narrativa”. (VERGUEIRO & ELÍSIO, 2015, p. 33).

Isso pode ser observado no exemplo anterior (Fig. 8) uma vez que, no primeiro quadro, Marly reconhece sua condição de personagem, ao refletir sobre uma mudança em sua personalidade, em seu comportamento, para poder ser “heroína de quadrinhos”.

Ademais, com o objetivo de nos aprofundarmos mais na questão da escrita dos textos, vale mencionar que, mesmo na produção em massa de hoje, com histórias produzidas por equipes e por computador, tenta-se preservar a tradição, evitando-se escrever o texto com caracteres tipográficos. Isso é observado nas tiras da Marly. Assim o autor, ao realizar as falas de forma manuscrita, acaba por conferir maior originalidade à produção.

Outra informação importante é que essas tiras se situam em um *continuum* ora-escrito, isto é, apesar de ser um texto escrito, busca assemelhar-se à espontaneidade das conversações orais (LINS, 2004).

Marcuschi aborda essa questão, afirmando que a dinamicidade dos gêneros perpassa as modalidades da fala e da escrita, através do seguinte esquema:

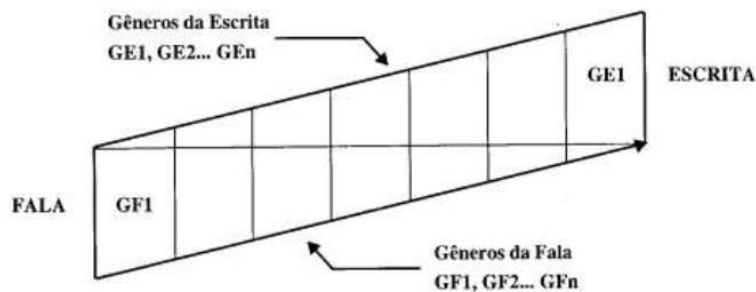


FIGURA 9 – *continuum* oral-escrito
Fonte: Marcuschi (2001, p. 38)

GF1 corresponde a uma forma prototípica de fala, a qual pode se relacionar a uma conversa face a face. Já o GE1 diz respeito a um modelo mais centrado na escrita, assemelhando-se a um artigo científico, por exemplo. As tiras cômicas estão presentes no ponto médio desse esquema (SOUZA JUNIOR, 2012), fazendo com que haja, além da imbricação palavra-imagem, um hibridismo no estilo oral e escrito.

Além disso, cumpre destacar que, normalmente, ocorre a presença de aspectos lexicais que denotam a coloquialidade de uma fala casual, tal como a presença da abreviação “tô”, presente no primeiro quadro da Figura 8, representando a palavra “estou”.

Também ocorrem casos em que os balões não contêm as falas *ipsis littiris* dos personagens, mas esses conseguem se expressar por meio de imagens, grafemas, ou pontos exclamativos e interrogativos, pois tais elementos podem compor o conteúdo dos balões, constituindo, assim, o que Cagnin (2014) denomina de balão-mudo. Signos que podem integrar os balões e os significados expressos pela imagem são os mais variáveis. Logo, o que delimitará o sentido expresso nos balões-mudos é o contexto.

Ainda quanto à composição, é importante mencionar a existência de legendas nesse gênero. Normalmente, esse mecanismo representa a voz do narrador e serve para guiar o leitor com relação à situação envolvida na tira. Conforme Cagnin, a legenda é posicionada, na maioria das vezes, na parte superior do quadro, tal como visto na Figura 10:



FIGURA 10 - Marly em: cantigas infantis na atualidade

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), quinta-feira, 31 de março de 2016.

Como observamos nesse exemplo, a legenda tem um papel fundamental de situar o leitor. Na leitura das cantigas entoadas por Marly representada como criança, o sujeito pode estranhar tal envolvimento com questões políticas, partindo de uma jovem menina. Todavia, tendo em vista a época contemporânea exposta na legenda, a paródia faz sentido para quem está atualizado sobre como anda a política no país hodiernamente.

Com relação à narrativa, essas são representações de situações fictícias ou reais (CAGNIN, 2014). Dessa forma, é válido reconhecermos os conceitos de tempo existentes, os quais incorporam a narração.

Há o tempo da narrativa que consiste no momento em que o fato ocorreu. Além disso, existe o tempo da narração equivalente ao ato de narrar a história. Assim, a ordem

temporal desse gênero ocorre a partir da comparação entre o quadro anterior e o seguinte, sendo o da esquerda uma referência ao passado, e o da direita, ao futuro. Cagnin (2014) deixa claro que, nas tiras, o interlocutor tem a possibilidade de parar, repassar, ou adiantar a história, mas o significado da narrativa só é alcançado a partir da leitura em sequência dos quadrinhos.

Cagnin (2014) afirma também que muitas das tiras da personagem Marly são compostas por apenas uma vinheta. Mesmo assim, é possível ser considerada uma narrativa, pois, ao possuir os três elementos fundamentais da narração: um personagem - uma ação e um momento (no caso, o presente) - pode ser tratada como história em um só quadro. Nesse caso, o leitor, a partir da constituição da tira, reconstrói mentalmente os possíveis momentos que antecederam e sucederão ao exposto no texto.

Outros recursos da tirinha influenciam na leitura desse gênero. Eisner (1999, p. 26) considera que os balões podem ocupar um espaço estrategicamente (em relação ao outro, ao emissor ou à ação), com o propósito de prender o leitor no tempo da cena. Além disso, McCloud (1995) considera que requadros com tamanhos maiores agem diretamente também na sensação de maior tempo transcorrido numa cena.

Para falarmos sobre a narrativa, é importante ter em mente que o gênero do nosso *corpus* tem o intuito de causar o humor e isso ocorre através da quebra de expectativa. Assim, na elaboração das tiras, há a construção de uma situação inicial que é alterada ao longo da narração, a ponto de propiciar ao interlocutor uma interpretação inesperada, provocando o riso. De forma mais detalhada, Cagnin (2014) considera que, na primeira situação, os personagens e cenários são apresentados ao leitor. Após isso, há o elemento disjuntor (gatilho), responsável por alterar o curso da narrativa apresentada inicialmente (esse elemento pode advir tanto de um signo linguístico, como de um não linguístico, ou da interface dos dois signos). Por fim, há a disjunção narrativa, em que é apresentada uma situação incomum, originando o desfecho inesperado, causador do humor.

Vale ressaltar que, quando a tira é composta por um quadro, essas três ações são sintetizadas a ponto de que seja compreendido o fluxo narrativo em apenas uma cena.

MARLY Milson Henriques



FIGURA 11 - Marly em: ideais feministas

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), domingo, 25 de maio de 2016.

Na figura 11, a situação inicial é demonstrada no primeiro quadro. Nele a personagem Marly é apresentada ao leitor, recebendo um convite da amiga Creozodete por telefone. O elemento disjuntor consta no segundo quadro e advém da negação da Marly ao convite, alegando valores morais que não condiziam com a proposta feita pela amiga. Já a disjunção narrativa está presente do terceiro quadro após a protagonista dizer que iria a outro lugar e reagir de forma inesperada, contradizendo, assim (a partir da fala e das imagens apresentadas), o que disse no quadrinho anterior.

Além disso, é importante ressaltar que Ramos (2011) considera a possibilidade de haver um diálogo entre tiras cômicas e piadas, tendo em vista as semelhanças existentes nesses dois gêneros. Para o autor, em alguns casos, as tiras jornalísticas representam uma piada por dia, visto que ambos os gêneros podem possuir uma história relativamente curta que, no desenrolar dos fatos, apresentam um final inesperado.

Lins & Souza Junior (2014) abordam essa questão, concordando com a posição do referido autor. Para eles,

essa semelhança não diz respeito somente à função lúdica e às estratégias textual-discursivas que conduzem a um final inesperado, mas também ao fato de ambos os gêneros apresentarem marcas de oralidade, tais como a presença de turnos conversacionais, pausas e silêncios, vocabulário informal. (LINS & SOUZA JUNIOR, 2014, p. 32)

Todas as características aqui demonstradas apresentam uma explanação que auxilia na análise do nosso *corpus*. É interessante, portanto, levarmos em consideração que os elementos encontrados nas tiras cômicas, tanto verbais como não verbais, devem

ser observados de forma imbricada, como formadores de uma linguagem singular: a dos quadrinhos. Por mais que, em seu processo de composição, esse gênero tenha se constituído de características presentes em outros campos textuais, a formatação e organização dessas características em conjunto tornam distinto o gênero em questão.

O subcapítulo a seguir tratará do objetivo comunicacional desse gênero, tendo em vista o suporte em que as tiras do nosso corpus estão inseridas.

1.2.2. Propósito comunicativo

No tópico anterior, apresentamos as características mais recorrentes no nosso *corpus* de análise. Já nesta parte do nosso trabalho, nos destinamos a explicar o propósito comunicativo do gênero tira cômica. Para isso, não podemos esquecer que tais características são manifestadas a partir das nossas práticas culturais, isto é, das nossas relações interpessoais. Essas relações são motivadas, ou seja, elas têm sempre um objetivo, o qual pode ser até de passar uma simples informação, ou persuadir, ou mesmo fazer rir, entre tantos outros. Swales (1990) esclarece essa questão ao dizer que

a razão subjacente delinea a estrutura esquemática do discurso e influencia e restringe as escolhas do conteúdo e estilo. O propósito comunicativo é um critério privilegiado que opera no sentido de manter o escopo do gênero, conforme concebido aqui, estreitamente ligado a uma ação retórica comparável (SWALES, 1990, p. 58).

Dessa forma, podemos afirmar que todo gênero é formado a partir dos interesses públicos de uma comunidade. A necessidade de compartilhar e de socializar dão origem aos diversos gêneros textuais como os conhecemos. Assim, Swales (1990) considera o critério do propósito comunicativo estritamente relevante para análise de um gênero.

Voltando-nos para o contexto da produção inicial das tiras, vale destacar que, de acordo com Nicolau (2010), a função desse gênero textual estava em conseguir aumentar o número de leitores dos jornais. Ao possuir uma história contada também

através de imagens, o jornal ilustrado atinge inclusive o público de pessoas que não sabem ler. Essa estratégia obteve sucesso e, como vemos, há mais de cem anos, as tiras tem espaço nos periódicos.

Nicolau (2010) também afirma que a permanência desse gênero textual nos jornais denota a relevância dele tanto como um meio de entreter, como de apresentar um ponto de vista sobre questões do cotidiano. Segundo o autor,

assim como o artigo, a crônica, o editorial com seu caráter opinativo, a tira de jornal apresenta ainda uma linguagem estética verbal e não verbal, capaz de burlar censuras e servir de bandeiras ideológicas em momentos de crises sociais, como aconteceu em diversos países (NICOLAU, 2010, p.1).

Com isso, podemos perceber a versatilidade dos propósitos comunicativos das tiras cômicas. O próprio nome do gênero textual já aponta para uma funcionalidade. O cômico está presente em um dos objetivos das tiras da Marly, por apresentar personagens caricatos em situações inesperadas.

Além disso, o formato das tiras advém de uma necessidade social, pois seu tamanho reduzido, geralmente de um a cinco quadros, e a possibilidade de ler uma narrativa completa na mesma edição é ideal para o leitor contemporâneo de jornais, que não teria tempo de acompanhar sua continuação nas publicações seguintes.

Podemos afirmar, com base em Nicolau (2010), que toda a ordenação dessas tiras, no que tange às narrativas e à caracterização dos personagens, tem a sua contextualização no dia a dia dos leitores, fazendo com que muitos identifiquem os assuntos abordados.

Assim, esse autor diz que as tiras de jornais se adequam ao modo de produção dos textos midiáticos, tendo em vista que constituem uma prática social dentro de outra prática social institucionalizada, que é a imprensa. Ademais, esse gênero possui personagens que imitam as atitudes humanas com ironia e sátira.

E, por trás dessa comicidade, há uma reflexão tanto sobre questões triviais do cotidiano dos sujeitos, como também sobre assuntos mais sérios do país e do mundo, tais como retratados pelos demais gêneros presentes nos matutinos. Assim, podemos afirmar que a construção das tiras cômicas deu origem a uma nova maneira de representar a realidade (NICOLAU, 2010).

Com isso, acreditamos que, por meio dos desenhos e do humor, a tira apresenta uma liberdade inventiva que é útil para a formação do pensamento de um país, pois esse rico gênero não se rende às regras padronizadas de uma sociedade.

Apesar de apresentarem situações aparentemente corriqueiras e simplórias, Nicolau (2010) deixa claro que não há simplicidade na composição e compreensão das tirinhas. Nesse gênero, imagens e palavras são organizadas de modo a contar uma história que necessita de uma concentração precisa e constante para ambos os sujeitos da interação construírem os vários significados presentes nesses quadrinhos.

E, com uma identidade e um formato singular, apresentando uma crítica bem-humorada dos comportamentos, sentimentos e valores de uma sociedade, esse gênero multifuncional permite a construção perspicaz e potente de texto possuidor de interpretações diversas.

2. TEXTO, MULTIMODALIDADE E REFERENCIAÇÃO

Neste capítulo, em especial, trataremos de questões relativas ao conceito de texto abordado nesta pesquisa. Isso porque, após termos tratado de assuntos sobre o gênero em si e sobre o gênero do nosso corpus, é importante situar nosso trabalho na área da Linguística Textual (doravante LT), de perspectiva sociocognitiva e interacional, pois é dentro desse viés da Linguística que pretendemos desenvolver nossas considerações sobre o processamento do texto, sua produção e compreensão.

Além disso, abordaremos sobre a referenciação e os processos que se efetivam na construção dos objetos de discurso, demonstrando relação que há entre esse e esquemas de modelos. Também, apresentaremos o modo como os referentes participam na (re)construção de imagens, levando-se em consideração o corpus multimodal desta pesquisa.

2.1. A CONCEPÇÃO DE TEXTO

Podemos afirmar que esta pesquisa parte do entendimento de que todo “o texto é uma construção que cada um faz a partir da relação que se estabelece entre enunciador, sentido/referência e coenunciador, num dado contexto sociocultural” (CAVALCANTE, 2011, p. 17).

Atualmente, conforme postula van Dijk (2012), sob um prisma sociocognitivo, entendemos que o contexto influencia diretamente na construção e processamento dos textos.

Para o teórico, o contexto é tido como um construto dos participantes, elaborado subjetivamente, mas considerando também que os processos cognitivos dos sujeitos são socialmente fundamentados. Para ele, as situações do dia a dia, ao se repetirem constantemente, formam esquemas de modelos abstratos na mente dos sujeitos. E a recorrência das circunstâncias das situações permite que o indivíduo interprete objetivamente um determinado evento discursivo. Isso ocorre tendo em vista que a

organização desses esquemas mentais não é arbitrária, pois é estruturada por uma quantidade limitada de categorias fixas pertencentes a um evento.

Assim, as muitas rotinas compartilhadas por pessoas da mesma cultura fazem com que compreendamos os enunciados de modo comum, engendrando, dessa maneira, os conhecimentos socioculturais.

Koch e Elias (2012) consideram que os textos são bastante incompletos no sentido de que, para inferir as informações pressupostas neles presentes, tanto os conhecimentos linguísticos, como os conhecimentos de mundo e os conhecimentos partilhados entre os sujeitos são acionados e ativados cognitivamente. Nessa abordagem, o sentido das palavras não é imanente, mas socialmente situado, além de ser construído através da negociação dos participantes da interação. Sob esse viés, os teóricos Custódio Filho & Cavalcante (2010) salientam que, em uma perspectiva dialógica interacional, os sujeitos são vistos como construtores sociais e o texto passa a ser considerado como um local de interação.

Marcuschi (2008) esclarece essas questões a partir de uma comparação relevante acerca dos processos textuais e o sistema de funcionamento de um jogo:

Usando de uma imagem diria que, do ponto de vista interativo, produzir um texto assemelha-se a jogar um jogo. Antes de um jogo temos um conjunto de regras (elásticas-futebol ou rígidas-xadrez), um espaço de manobra (quadra, campo, tabuleiro, mesa) e uma série de atores (os jogadores), cada qual com seus papéis e funções. Mas o jogo só se dá no decorrer do jogo. Para que ocorra o jogo todos devem colaborar. Todos devem jogar o mesmo jogo, do contrário não haverá jogo algum. Assim se dá com os textos produtores e receptores de um texto (ouvinte/leitor – falante/escritor) todos devem colaborar para um mesmo fim e dentro de um conjunto de normas iguais. Os falantes/escritores da língua, ao produzirem textos, estão enunciando conteúdos e sugerindo sentidos que devem ser construídos, inferidos, determinados mutuamente. (MARCUSCHI, 2008, p.77)

Logo, os conhecimentos compartilhados pelos sujeitos, a intenção da interação, o lugar da comunicação, os papéis socialmente fundados, os elementos histórico-culturais, isto é, os aspectos que integram o que vem a ser contexto formam um conjunto de suposições que vão se (re)modelando, ao englobar diferentes sistemas de conhecimento que possibilitam sua configuração durante a interação. Esses processos permitem avaliar, por exemplo, a adequação ou não de um dito em uma determinada situação.

Portanto, o processamento textual ocorre, de acordo com Koch & Elias (2013), mediante a execução concomitante de diversas estratégias sociocognitivas, “que realizam, simultaneamente, vários passos interpretativos finalisticamente orientados, efetivos, eficientes, flexíveis e extremamente rápidos” (KOCH & ELIAS, 2013, p. 39). Dessa forma, nas análises textuais, devemos levar em consideração tanto o entorno verbal (cotexto), quanto a situação de interação, como determinantes para a construção do sentido.

Essas ideias contribuem para a elucidação dos estudos textuais na perspectiva sociocognitiva interacional. Dessa maneira, os aportes sociocognitivos impulsionaram a necessidade de se ampliar o conceito de texto e seus processos constitutivos. De fato, não se pode mais declarar que os sentidos de um texto estão presentes apenas na materialidade textual, tendo em vista que tanto processos cognitivos, quanto sociais, são considerados essenciais na construção dos significados e na eficácia da comunicação.

Desse modo, esse estudo considera que todo texto é “um evento comunicativo no qual convergem ações sociais, cognitivas e linguísticas” (BEAUGRANDE, 1997, p.10). Essa concepção vem embasando muitos trabalhos em Linguística Textual no Brasil (MARCUSCHI, 2007; KOCH, 2009, KOCH; ELIAS 2013; CAVALCANTE, 2012 etc.).

Assim, devemos conceber a natureza multifacetada do texto, pois implica um conjunto de saberes necessários à compreensão. À vista disso, teóricos como Marcuschi (2008), Cavalcante, (2012), entre outros, afirmam que é necessário adentrar em outros campos de estudo das significações para investigar o fenômeno textual, isto é, as práticas de construção do conceito de texto requerem um olhar multidisciplinar. Além da materialidade textual, aspectos cognitivos, sociais e culturais compõem o sentido do texto.

Com isso, surgem reflexões acerca de estudos que vão além da primazia do verbo, passando a admitir outros recursos semióticos como fundamentais na elaboração do sentido. Logo, as imagens, os gestos e diferentes aspectos não verbais passam a compor os estudos da Linguística Textual.

Desse modo, o texto é concebido pelos teóricos como um evento dinâmico, multifacetado e multimodal, observado enquanto processo, o qual acontece online,

uma vez que as operações de significação não ocorrem apenas na mente dos sujeitos, mas é fruto da interação *in locu*, levando em conta que a cognição é um fenômeno situado.

2.1.1. Multimodalidade

Nesta parte do trabalho, buscamos explicar um pouco mais sobre a ideia de multimodalidade contemplada pela Linguística Textual. Já ressaltamos que trabalhos de alguns teóricos, como os de Ramos (2012), Custódio Filho (2011), Lins & Gonçalves (2013), Capistrano Júnior (2012), Dionísio (2005), entre outros, compreendem que o texto é constituído de múltiplas semioses, as quais devem ser levadas em consideração em análises textuais.

Vale ressaltar que os signos visuais existem desde o período anterior à escrita, como as imagens rupestres que, por si só, narravam os acontecimentos (IANONNE E IANONNE, 1994). Desde essa época, é um hábito utilizar esses itens icônicos como forma de significação, isto é, de representação materializada do real.



FIGURA 12 - Arte rupestre.

Fonte: NUNES, Vera. Arte rupestre no município de São Desidério – Bahia. Disponível em: https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/06Arte_Rupestre_no_Munic%C3%ADpio_de_S%C3%A3o_Desid%C3%A9rio-BA.pdf. Acesso em: 26 jan 2017.

De acordo com Ferrara (1991), com o passar dos tempos, a habilidade da escrita verbal se consagrou na comunidade linguística e tal forma de linguagem foi

considerada socialmente mais prestigiada, restando às imagens, um papel ilustrativo, de menor relevância nos textos. Todavia, conforme a necessidade de mudança da sociedade, as imagens sequenciadas foram ganhando importância. E, recentemente, elementos ilustrativos têm sido tratados com maior relevância nos estudos do texto, uma vez que, segundo Ferrara (1991),

a estrutura informacional não precisa ser, nem é exclusivamente verbal. O traje usado para cobrir o corpo, os meios de transporte adotados não são de ordem estritamente funcional, ao contrário, dizem, sem palavras, nossas preferências, explicitam nossos gostos. Escolher cores, modelos, tecidos, marcas significa expectativas socioeconômicas, mas sobretudo revela o que queremos que pensem de nós; aquelas escolhas representam, são signos da autoimagem que queremos comunicar. Estes signos falam sem palavras, são linguagens não verbais altamente eficientes no mundo da comunicação humana (FERRARA, 1991, p. 6).

De fato, com o advento da tecnologia, fotografias, vídeos e demais tipos de imagens passaram a compor ainda mais a comunicação entre os sujeitos (DIONÍSIO, 2005). Também é sabido que não somos ensinados a ler essas imagens, tal como ocorre com a escrita e a leitura verbal. Aprendemos através da experiência e exemplos da vida real. E, cada vez mais, compreendemos as mensagens por meio de imagens, ícones e desenhos.

Porém, é importante deixar claro que, segundo Dondis (2001), nossos olhos funcionam como uma lente fotográfica, uma vez que o processamento visual acontece mesmo no cérebro. Assim, a comunicação, envolvendo tanto a linguagem verbal e não verbal, demanda uma tarefa de grande complexidade cognitiva, pois sua interpretação ocorre na interação entre os elementos constantes da superfície do texto e a sua correspondente forma de estruturação. Nessa perspectiva, Dondis (2001) esclarece que a interpretação de imagens traz consigo uma certa dificuldade.

Assim como evoluímos para adquirirmos a capacidade de leitura e escrita, faz-se necessário um aprimoramento nas habilidades de leitura e compreensão para analisarmos os elementos visuais. A autora ressalta que, apesar de parecer uma prática primitiva, essa deve ser considerada uma atividade complexa de produção de sentidos. Com isso, “é preciso aprender a ler os textos não verbais, determinando algumas regras e estruturas formais para formulá-los e interpretá-los” (PETERMANN, 2006, p. 2).

A partir disso, Ramos (2012) declara que, acompanhando esse contexto social em que o dinamismo da linguagem se faz presente, a LT compreende que a escrita estritamente verbal e linear deixa de ser o foco nos campos de estudo de texto, e abre espaço para construções de sentidos advindas de múltiplos sistemas que contemplam o potencial de diversos modos de linguagens. Dessa maneira, o estudo multimodal, por abarcar de forma imbricada o verbal com o não verbal, é essencial.

Para Dionísio (2005), a multimodalidade é um traço constitutivo de todo evento comunicativo, uma vez que, “quando falamos ou escrevemos um texto estamos usando no mínimo dois modos de representação: palavras e gestos, palavras e entonações, palavras e imagens, etc.” (DIONÍSIO, 2005, p.133). Dessa maneira, a noção de texto ultrapassa o código linguístico.

Com a finalidade de contribuir para uma maior abrangência no estatuto de um texto, Custódio Filho e Cavalcante (2010) propõem a seguinte alteração no conceito de texto proposto por Koch (2004):

A produção de linguagem [verbal e não verbal] constitui atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos que se realiza, evidentemente, com base nos elementos [linguísticos] presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer não apenas a mobilização de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia), mas a sua reconstrução e a dos próprios sujeitos – no momento da interação verbal. (CUSTÓDIO FILHO; CAVALCANTE, 2010, p. 9).⁴

Dessa maneira, ao alargar a noção de “linguagem” e não especificar a origem dos elementos que constituem a base da produção de sentido, tem-se uma definição de texto sob uma perspectiva multimodal.

⁴ É importante lembrar que essa visão de texto nem sempre foi abordada pelos estudos da Linguística Textual, tal como visto nas considerações de Koch, ao adotar que “[...] na concepção interacional (dialógica) da língua, na qual os sujeitos são vistos como atores/construtores sociais, o texto passa a ser considerado o próprio lugar da interação e os interlocutores, sujeitos ativos que - dialogicamente – nele se constroem e por ele são construídos. A produção de linguagem constitui atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos que se realiza, evidentemente, com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer não apenas a mobilização de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia), mas a sua reconstrução e a dos próprios sujeitos – no momento da interação verbal.” (KOCH, 2004, p. 32- 33).

Seguindo esse viés, autores como Kress e van Leeuwen (1996) auxiliam na construção de uma abordagem metodológica dos signos visuais, com a formulação de uma Gramática Visual, propondo-se analisar esses elementos a partir de três categorias intituladas de metafunções, sendo elas, ideacional, interpessoal e textual:

metafunção ideacional trata do nível da representação do mundo e de tudo que há nele; b) a metafunção interpessoal investiga o nível das interações e identidades possíveis; c) a metafunção textual refere-se ao nível da organização dos elementos que compõem o texto para mostrar como esses elementos interagem a fim de criar um todo coerente. (SEGATTO & KNOLL, 2013, p. 69).

Dessa forma, compreendemos que os elementos imagéticos, por si sós, podem ser considerados como texto, pois constituem uma unidade de significação ao estabelecer uma relação com o mundo e promover a interação entre os sujeitos, tal como os elementos verbais. Assim, como consta nas análises, tirinhas compostas apenas por elementos visuais são capazes de veicular significados, mensagens, ideologias.

Com isso, a noção de processamento textual baseia-se na capacidade do sujeito de assimilar e produzir mensagens advindas de diversas formas de linguagens. Para Ferrara (1991, p.15),

a variedade sígnica que compõe o não verbal mescla todos os códigos, de modo que o próprio verbal pode compor o não verbal, mas não tem sobre ele qualquer força hegemônica e centralizante; ao contrário, a palavra nele se distribui, porém não o determina.

Desse modo, acreditamos que linguagens verbais e não verbais devem ser levadas em consideração de modo harmonioso no processamento textual, por serem igualmente imprescindíveis para a construção de sentidos.

Portanto, é fundamental que o conceito de texto seja alargado, a fim de que a Linguística Textual abarque os gêneros multimodais. Desse modo, neste trabalho, entendemos texto como uma entidade multifacetada, dinâmica e multimodal. Além disso, compreendemos que todos os elementos presentes nele são configurados de modo a fazer sentido e, no caso das tiras cômicas, a provocar o humor. Para tanto, é necessária uma abordagem abrangente sobre a construção desses elementos relacionando-os ao conceito de referenciação adotado por nossa pesquisa.

2.2. PROCESSO DE REFERENCIAÇÃO

Neste trabalho, partimos dos pressupostos de Marcuschi (2007), Mondada & Dubbois (2003), Koch (2009) Koch & Elias (2013), Aphotéloz e Reichler-Béguelin (1995), entre outros teóricos, os quais compreendem que a parte material do texto não é autônoma na produção dos sentidos, pois é fruto de processos sociocognitivos complexos resultantes da nossa atuação no meio sociocultural.

Segundo Mondada & Dubbois (2003), essa perspectiva não anula a ideia de serem reais as coisas do mundo com as quais nos relacionamos, ou seja, que, de fato, elas existam fora da nossa mente. A questão primordial está em não conceber essas entidades como sendo referidas por unidades naturais ou até representações mentais, mas em considerá-las como resultado de uma construção colaborativa entre os sujeitos, tendo em vista que a cognição é resultado da nossa ação no mundo, com a finalidade de (re)construí-lo de acordo com as nossas intenções.

Nesse sentido, a linguagem não é “um espelho que reflete a estrutura do mundo exterior, uma vez que essa estrutura externa é definida pelas condições internas do nosso próprio entendimento” (LEITE *apud* MARCUSCHI, 2007, p.90). Portanto, a linguagem é construída dinamicamente para o agir comunicativo e não um instrumento de identificação de realidades determinadas. Diante disso, os referentes, que são entendidos aqui como as construções sociocognitivas das entidades, passam a ser vistos a partir da noção de objetos de discurso, e não de objetos de mundo (MONDADA; DUBOIS, 2003).

Vale ressaltar que o foco deste trabalho está na observação dos recursos que levam à construção desses referentes, isto é, analisar como as atividades sociais, cognitivas e linguísticas se configuram e elaboram os sentidos.

Consideramos, conforme Marcuschi (2007), que essas atividades estão relacionadas ao processo de categorização. As categorias constituem uma forma de explicar o mundo e organizar nossas experiências. Assim, designamos as coisas de modo comum à nossa comunidade discursiva para o agir comunicativo. Esse processo é realizado por meio de um trabalho dos nossos corpos e mentes, ou seja, a nossa

capacidade de pensar e dizer o mundo está fundamentada na combinação do ambiente sociocultural e da cognição. Portanto, agimos no meio social que herdamos para nos desenvolvermos cognitivamente.

Dessa maneira, Marcuschi (2007) esclarece que a construção dos sentidos é fundada e articulada segundo as experiências recorrentes que temos com a realidade externa. Longe de ser uma operação individual, é a partir de relações análogas e socialmente estabelecidas que construímos nossas percepções, dando origem aos modelos de situação.

Dessa forma, o que pode ser definido como recorrente não são dados externos do mundo, mas, sim, as nossas perceptíveis relações com esses dados. Por conseguinte, a partir dessas relações similares, armazenamos os conhecimentos e os utilizamos para reconhecer novos conceitos. Com isso, “a construção de categorias passa exatamente por esse território da tipificação produzida socialmente (...) fundando conhecimento como reconhecimento” (MARCUSCHI, 2007, p.95).

Portanto, a elaboração de um referente é concebida através de modelos cognitivos⁵. Sobre essa questão, Feltes (2007) declara que tais modelos

não precisam se ajustar necessária e perfeitamente ao mundo. Isso se justifica pelo fato de que, sendo resultados da interação do aparato cognitivo humano (altamente corporalizado) e a realidade – via experiência –, o que consta num modelo cognitivo é determinado por necessidades, propósitos, valores, crenças, etc. Em segundo lugar, podem-se construir diferentes modelos para o entendimento de uma mesma situação, e esses modelos podem ser, inclusive, contraditórios entre si (FELTES, 2007, p. 89).

Nesse sentido, o conceito de referente está relacionado à nossa percepção cultural. Conforme Koch (2009),

a realidade é fabricada por toda uma rede de estereótipos⁶ culturais, que condicionam a própria percepção e que, por sua vez, são garantidos e reforçados pela linguagem, de modo que o processo de

⁵ Os modelos cognitivos serão explanados de uma forma mais aprofundada ao tratar da relação entre a referenciação e os *frames* ao longo desta pesquisa.

⁶ Nesse viés, estereótipo corresponde ao conjunto de estratégias e estruturas mentais compartilhadas entre os membros de uma sociedade.

conhecimento é regulado por uma interação contínua entre práxis, percepção e linguagem (KOCH, 2009, p. 56).

Não há dúvida, portanto, de que as relações intersubjetivas são fundamentais para a construção do sentido, tendo em vista que dizer é um modo de construir o mundo, mas, “dizer é para alguém, de modo que a construção do mundo pelo discurso é dialógica e interativa, pois se dá no discurso” (MARCUSCHI, 2007, p. 94). Logo, é reforçada a ideia de que a operação de categorização é realizada por meio de um esforço coletivo, social e histórico, e não um dado natural.

Seguindo essa linha de raciocínio, compreendemos que nossas relações com o mundo são efetivadas em termos de negociação entre os sujeitos, levando-se em conta que as práticas discursivas e cognitivas permitem reconhecer e organizar diferentes características num dado ente. Tais características, conforme Marcuschi, não podem ser consideradas inerentes ao objeto, mas são aspectos que os indivíduos identificam por meio de uma inter-relação. Dessa forma, os sujeitos sociais são responsáveis por elaborarem versões públicas do mundo, a fim de (re)construírem o significado de um referente.

Desse modo, compreender que as palavras não estão sujeitas às representações unívocas das entidades leva a assimilar as variações presentes no nosso léxico não como erros ou falhas, mas como sendo as diferentes e possíveis relações de construção de referentes, operadas através da atuação dos sujeitos no mundo (MARCUSCHI, 2007).

O papel da linguagem, portanto, não é o de reproduzir precisamente o que está na realidade, mas o de apresentar uma versão dos eventos, segundo o propósito discursivo de cada situação comunicacional. Assim, consideramos pertinente descrever os recursos sociocognitivos de que os indivíduos se valem para selecionar uma categoria ao invés de outra, em uma determinada situação enunciativa.

Além disso, é importante mencionar que, segundo Marcuschi (2007) a cognição dos sujeitos permite a flexibilidade das categorias. Essas, por sua vez, são derivadas das diversas variações de experiências pelas quais passam os indivíduos no cotidiano. Com isso, torna-se possível a adaptação da categoria adequada a um determinado contexto. Nesse sentido, caso haja alteração no contexto discursivo,

consequentemente, poderá ocorrer uma reformulação ou, até mesmo, uma transformação das correspondentes categorias.

Sendo assim, tal instabilidade é considerada uma característica útil à comunicação, pois trata-se de um recurso que permite ao sujeito averiguar, segundo o seu propósito, o melhor modo de representar cognitivamente, de forma compartilhada, uma realidade que não preexiste ao momento da enunciação, mas que se (re)constrói continuamente. Um exemplo básico pode ser o nome próprio Vitória, pois pode se referir a uma pessoa, a um lugar – capital do Espírito Santo, ou nome de um animal doméstico, sendo que tudo dependerá do contexto do momento da fala.

Quanto a essas considerações, podemos afirmar que

as categorias não são nem evidentes, nem dadas de uma vez por todas. Elas são mais um resultado de retificações práticas e históricas de processos complexos, compreendendo discussões, controvérsias, desacordos (...). Mais geralmente, a instabilidade caracteriza o modo normal e rotineiro de entender, descrever, compreender o mundo – e lançar, assim, a desconfiança sobre toda a descrição única, universal e atemporal do mundo. (MONDADA; DUBOIS, 2003, p.28)

Em contrapartida, Mondada & Dubbois (2003) elucidam a importância de os processos categoriais proporcionarem certa estabilidade às entidades, para que, assim, assimilemos as coisas em um contexto discursivo comum. Dessa maneira, consideramos que as unidades lexicais e imagens colaboram para que essa estabilização ocorra dentro de uma comunidade linguística. Koch (2009) vai ao encontro desse pensamento ao afirmar que

os nomes, como rótulos, correspondem aos protótipos e contribuem para sua estabilização no fio dos processos discursivos. Primeiramente, correspondem a unidades linguísticas discretas, que permitem uma descontextualização do protótipo segundo os paradigmas disponíveis na língua, garantindo assim a sua invariância através dos contextos. Depois, porém, a nomeação do protótipo torna possível seu compartilhamento por inúmeros indivíduos através da comunicação linguística [e não linguística] e faz dele um objeto socialmente distribuído, estabilizado [relativamente] no seio de um grupo de sujeitos. É esse protótipo partilhado que evoluiu para uma representação coletiva, que vai constituir o estereótipo. (KOCH, 2009, p. 56)

Esse processo ocorre também com a construção de imagens em textos não verbais. A recorrência de um mesmo modo de configuração das figuras leva à sua devida estabilização.

Vale ressaltar que os contextos da enunciação, também, colaboram para assinalar os procedimentos de estabilização. Nessa perspectiva, Marcuschi (2007) salienta a necessidade do processo de inferenciação para construção dos sentidos. Esse recurso permite que os sujeitos possam estabelecer relações sociocognitivas para compreender o significado de um enunciado, o qual se associa aos conhecimentos intersubjetivos em um contexto situado. Para o autor, não há produção de sentidos sem associá-los simultaneamente aos nossos conhecimentos adquiridos socialmente. Logo, a ação discursiva assume o destaque nessa atividade.

A compreensão de um significado é, portanto, uma produção sociodiscursiva que inclui explicar o que está implícito. Além disso, a articulação inferencial é fundamental para que haja a projeção dos significados com os mesmos efeitos. Assim, através desse processo, o entendimento de um mesmo enunciado é alcançado por mais de uma pessoa.

Em tal caso, é importante deixar claro que as atividades de categorização e inferenciação são constitutivas do processo de referenciação. Portanto, essa operação consiste em fornecer trilhas para a construção do sentido de uma entidade, possibilitando a mobilização de saberes diversos que, ao fazer ligação com o meio social, permite o êxito na comunicação entre os sujeitos.

Assim, é desconstruída a noção de referente apenas como remissão e retomada de elementos linguísticos presentes na superfície textual, conforme os teóricos Halliday & Hasan (1976) propuseram. Na perspectiva aqui abordada, mais do que elos coesivos, os referentes são objetos de discurso construídos na e pela interação entre os sujeitos em um contexto situado. O processo de referenciação não se trata, portanto, de uma questão de adequação a uma categoria correta, mas de como esses referentes são construídos.

Ainda sobre a referenciação, Koch & Elias (2013) esclarecem que os referentes passam a possuir um significado a partir da interação entre autor-texto-leitor. Esse

processo é bastante complexo, visto que os elementos linguísticos e não linguísticos, escolhidos pelo autor, são pistas para que o leitor ative sociocognitivamente seus saberes compartilhados, a fim de (re)construir o significado desejado na interação. Assim, compreendemos que

(...) o processo de referenciação pode ser entendido como um conjunto de operações dinâmicas, sociocognitivamente motivadas e efetuadas pelos sujeitos à medida que o discurso se desenvolve, com o intuito de elaborar as experiências vividas e percebidas, a partir da construção compartilhada dos objetos de discurso que garantirão a construção de sentido(s). (CAVALCANTE, 2012, p.113)

Seguindo o raciocínio de como se opera esse processo, Cavalcante (2012) afirma que, no ato de comunicação, muitas vezes, torna-se necessário que os referentes sejam adaptados e moldados, com o intuito de elaborar um querer dizer que atenda às necessidades da interlocução. Nessa perspectiva, conforme Koch (2002),

referentes já existentes podem ser a qualquer momento modificados ou expandidos, de modo que, durante o processo de compreensão vai se criando na memória do leitor ou do ouvinte uma representação extremamente complexa, pelo acréscimo sucessivo de novas categorizações e/ou avaliações acerca do referente. (KOCH, 2002, p.83)

Assim, o processo de referenciação também ocorre quando há a utilização de um referente como tática de retomada ou progressão do foco em um texto. A partir desse recurso, o referente pode ser recategorizado, isto é, ampliado, de modo a ser submetido ao acréscimo de funções atributivas que o caracterizem e/ou o qualifiquem ou passar por transformações, de modo que o sentido construído inicialmente seja modificado.

Com base no exposto, consideramos que os processos aqui referidos - categorização, inferenciação e, por fim, a referenciação - se integram dinamicamente servindo de base para a reflexão e a análise de todo pensamento humano (MARCUSCHI, 2007, p. 88.).

Desse modo, toda vez que realizamos uma leitura e produzimos um sentido para o texto, o fazemos a partir do nosso “olhar” social, acionando nosso conhecimento de mundo. Para isso, as estratégias de referenciação são de extrema importância, pois auxiliam na estruturação do texto, atuando tanto na ordenação dos tópicos, quanto na progressão textual.

Feitas essas considerações, é necessário explorarmos mais o processo de referenciação, demonstrando as propostas que classificam as cadeias referenciais, condizentes com o objetivo da presente pesquisa.

2.2.1. Cadeias Referenciais

Todas as postulações feitas até então contribuem para compreendermos como as coisas são denominadas. Dessa maneira, para este trabalho, é importante que se leve em consideração as estratégias envolvidas nos processos referenciais de construção de uma entidade no texto. Nesse viés, Cavalcante (2012) disserta sobre a existência de duas tendências que se relacionam a esse recurso.

A primeira tendência se baseia numa visão textual-discursiva, a qual considera os processos referenciais ligados a referentes manifestados no cotexto. Nessa perspectiva, é explicitado o processo de introdução referencial, ocorrido, assim, quando um item, até então não mencionado em qualquer elemento do discurso, é ativado no texto. Vale ressaltar que os referentes, ao serem introduzidos, muitas vezes, são percebidos por meio da menção de expressões nominais presentes no texto, mas, em se tratando de textos não verbais, também podem ser percebidos por meio da menção de alguma imagem.

Além disso, outra estratégia de construção de um objeto de discurso se relaciona à continuidade referencial. Um referente presente no texto pode estar associado diretamente a um elemento presente no cotexto e, para esses casos, Cavalcante utiliza o termo anáfora direta ou correferencial.

Todavia, há situações em que um referente está vinculado de forma não direta a um elemento contextual (presente no entorno do texto), mas são percebidas – a partir de indícios do cotexto – ligações entre os referentes e outras fontes do texto, portanto, de maneira implícita. Essas fontes funcionam como âncoras ou gatilhos, os quais permitem inferir a continuidade existente para o processo de interpretação, a partir de todo o contexto situacional. Para essas condições, a autora utiliza a expressão anáfora indireta.

De acordo com Koch (2012), ocorre, também, a possibilidade de um referente corresponder à síntese de uma porção textual, equivalendo-se, assim, à anáfora encapsuladora.

Posto isso, vale apresentar o seguinte quadro feita por Cavalcante (2012), o qual apresenta os processos de referenciação estruturados da seguinte maneira:

Processos referenciais atrelados à menção			
Introdução Referencial	Anáfora (continuidade referencial)		
	Anáforas diretas (Correferenciais)	Anáforas indiretas (Não Correferenciais)	
		AI (propriamente ditas)	Anáforas encapsuladoras

QUADRO 3 – Processos Referenciais atrelados à menção

Fonte: CAVALCANTE (2012, p.86)

Além do mais, é importante deixar claro que as considerações acerca desses processos referenciais são constantemente reavaliadas. Nesse sentido, Cavalcante (2003) declara que

muitos dos fatos linguísticos referenciais que discutimos neste trabalho já foram alvo de intensas discussões, sobretudo quando se toca na delicada separação entre anáfora e dêixis. Em vista da coexistência destes dois parâmetros não mutuamente exclusivos – a função endofórica da anáfora e o caráter intersubjetivo da dêixis⁷ -, as flutuações terminológicas em torno dos elementos referenciais têm

⁷ Apesar de não estar presente nas nossas análises, outra categoria que contribui para o processamento textual corresponde à *dêixis*. Para Cavalcante (2012), a dêixis diz respeito a referentes que não estão presentes no cotexto, mas apontam para elementos extratextuais relacionados ao momento do ato da fala.

sido um grande entrave nas pesquisas de referenciação. (CAVALVANTE, 2003, p.116)

Também, Cavalcante (2012) discorre sobre o fenômeno da recategorização o qual está atrelado às anáforas, pois acontece quando o sentido inicial de um referente é alterado ou a ele são acrescentadas novas informações.

Para explicar a recategorização na primeira tendência, a autora recorre aos postulados de Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995), os quais afirmam que tal processo encontra-se vinculado apenas às anáforas correferenciais, uma vez que, sob essa perspectiva, um referente somente pode ter seu sentido alterado em relação a outro referente anteriormente manifestado de forma explícita no cotexto.

Em uma crítica à primeira tendência, Santos (2015) argumenta que

a progressão textual depende não somente de elementos correferenciais, mas o próprio sentido de correferencialidade precisa ser revisto, se aceitarmos como tácita a importância de elementos contextuais na compreensão. Da mesma forma, o que diferencia, teoricamente, as anáforas diretas das indiretas é a maior ou menor dependência de inferência para a identificação e a compreensão dos objetos de discurso; porém, nos parece que também essa necessidade de inferências precisa ser relativizada quando incluímos aspectos contextuais na análise. (SANTOS, 2015, p. 171)

Já a segunda tendência se encontra em uma perspectiva cognitivo-discursiva de produção de sentidos, a qual postula que os processos referenciais não necessitam de estarem vinculados à menção de expressões referenciais para serem introduzidos no texto. Sobre essa abordagem, Cavalcante (2012) salienta que os limites existentes entre as estratégias abordadas são tênues, devido às diversas circunstâncias contextuais que devem ser levadas em consideração.

Dessa maneira, os estudos da recategorização foram ampliados, considerando, assim, a existência de alterações do sentido de um referente, sem se relacionar, necessariamente, com expressões explícitas na superfície textual. Lima (2016) aponta para a ocorrência de um tipo de recategorização intitulada como recategorização sem menção de expressão referencial. Para ela, devemos compreender que tal processo está imerso em aspectos cognitivos e que sua realização pode ocorrer de forma mais implícita, sendo fruto de inferências construídas a partir de pistas linguísticas verbais e não verbais, presentes na materialidade textual, que engatilharão esse sentido.

Além disso, a introdução pode ser alcançada por meio de uma alusão intertextual, quando a recategorização do referente é recuperada por meio do conhecimento de mundo sobre outro texto, personagem, etc., ao qual o referente faz jus.

Ainda sobre o redimensionamento do processo de recategorização, a teórica Lima (2009) considera que

(i) a recategorização nem sempre pode ser reconstruída diretamente no nível textual-discursivo, não se configurando apenas pela remissão ou retomada de itens lexicais; ii) em se admitindo (i), a recategorização deve, em alguns casos, ser (re) construída pela evocação de elementos radicados num nível cognitivo, mas sempre sinalizados por pistas linguísticas, para evitar-se extrapolações interpretativas; iii) em decorrência de (ii), a recategorização pode ter diferentes graus de explicitude e implicar, necessariamente, processos inferenciais. (LIMA, 2009, p. 57)

Nesse sentido, importa mais, na análise da construção dos referentes, o estudo dos propósitos argumentativos pretendidos, no contexto da situação imediata, do que investigar a identificação desses em um determinado esquema.

Consideramos, assim, nesta pesquisa, esse segundo viés de estudo para a análise do processo de referenciação, porém não deixamos de lado o entendimento de que todas as constatações aqui expostas integram o que venha a ser esse processo. Logo, é por meio da interação entre os participantes da comunicação que os referentes vão sendo construídos, produzindo, assim, os sentidos da enunciação. Com isso, podemos resumir o movimento de ir-e-vir das cadeias referenciais, entendendo que

o objeto de discurso caracteriza-se pelo fato de construir progressivamente uma configuração, enriquecendo-se com novos aspectos e propriedades, suprimindo aspectos anteriores ou ignorando outros possíveis, que ele pode associar com outros objetos ao integrar em novas configurações, bem como de articular-se em partes suscetíveis de autonomizarem por sua vez em novos objetos. O objeto se completa discursivamente. (MONDADA apud KOCH, 2009, p.79).

Portanto, é notável a importância dada a esse estudo por teóricos da Linguística Textual, visto que esse recurso contribui para o processamento e compreensão dos textos.

2.2.2 Referenciação e Modelos cognitivos

Como mencionado neste trabalho, nosso conhecimento é estruturado sob formato de modelos mentais. É importante, portanto, que esclareçamos o que vem a ser esses modelos e quais as contribuições desses para o processo da referenciação. Assim, conforme Santos (2015),

quando o produtor do texto sumariza determinado ponto exposição, por exemplo, está acionando no leitor determinados frames (de referência) para a informação que se sucede, apontando, por exemplo, um novo estágio de construção textual (SANTOS, 2015, p.188).

Com esse entendimento, Santos leva em consideração que, no ato da comunicação, algumas informações são omitidas, pois suspeita-se que o coenunciador as acesse via inferência, levando em conta seu conhecimento de mundo e o conhecimento compartilhado sobre um determinado tópico. Caso isso não ocorresse, a linguagem seria ineficiente, pois teríamos que detalhar cada aspecto exposto no cotexto. Tais conhecimentos são acessados através dos modelos cognitivos. Oliveira e Lima (2015), em um estudo a respeito do processo de (re)construção dos referentes, consideram alguns aspectos da Linguística Cognitiva que tratam desses modelos a partir da visão de Lakoff (1987). Segundo os autores, esses modelos representam construções idealizadas compartilhadas pelos sujeitos e que permitem compreender e atuar sobre o mundo.

Para Lakoff (1987), essa esquematização pode ser baseada em: i) mapeamentos metafóricos; ii) mapeamentos metonímicos; iii) estrutura proposicional - scripts e frames (LAKOFF, 1987, p. 68).

Sendo fruto da cognição humana, é importante compreendermos como ocorre o funcionamento desses processos. Os modelos cognitivos metafóricos se originam da capacidade de categorização dos sujeitos e conduzem a uma significação de forma indireta, pois o sentido parte inicialmente de uma experiência concreta, a caminho de um domínio abstrato. Lakoff (1987, p. 288) traz a ideia de um domínio-fonte A, já esquematizado, e de um domínio alvo B, o qual necessita ainda de ter um sentido estruturado. Esse fenômeno ocorre pela projeção metafórica, através do esquema

ORIGEM-PERCURSO-META. Nesse sentido, Oliveira e Lima (2015) exemplificam tal recurso da seguinte maneira:

Para ilustrar esse tipo de modelo, apresentamos a metáfora conceitual AMOR É UMA VIAGEM, presente em ocorrências da língua do tipo: “Estamos numa encruzilhada” e “Esta relação está afundando” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 24). Na descrição dessa metáfora, temos uma projeção do domínio-fonte VIAGEM para o domínio-alvo AMOR. Nesse caso, Lakoff (1993) explica que há uma transferência de muitos aspectos do domínio experiencial de viagem para o domínio do amor, permitindo o estabelecimento de correspondências, tais como: OS AMANTES CORRESPONDEM AOS VIAJANTES, O RELACIONAMENTO AMOROSO CORRESPONDE A UM VEÍCULO e AS DIFICULDADES NO RELACIONAMENTO CORRESPONDEM AOS IMPEDIMENTOS NA VIAGEM [grifos da autora] (OLIVEIRA & LIMA, 2015, p. 381).

Nesse sentido, tendo em mente a perspectiva cognitivo-discursiva do processo de referenciação, entendemos que a recategorização é alcançada por meio de processos inferenciais. Sendo assim, é necessário levar em conta a importância do estudo da metáfora, visto que “nosso sistema conceitual comum é de natureza metafórica” (LAKOFF & JOHNSON, 1980, p. 3).

Do mesmo modo, o modelo metonímico se baseia no esquema de ORIGEM-PERCURSO-META. Conforme Lakoff (1987, p.84), existe um conceito A (meta) que precisa ser entendido pelo destinatário. Para isso, usa-se um domínio conceitual que contém tanto uma ideia de A quanto de B (origem), sendo que A pode ser representado por B. Nesse modelo, esse último ou é parte de A, ou se associa com ele de alguma forma no domínio conceitual. O encadeamento do sentido ocorre pela função de B para A, pois B é de mais fácil percepção, ou mais compreensível. Dessa forma, o modelo metonímico opera representando uma parte pelo todo.



FIGURA 13 – Marly: piada eleitoral

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), terça-feira, 14 de junho de 2016

Na figura 13 podemos encontrar exemplos do processo metonímico, pois nela temos Marly assistindo ao horário eleitoral em que um político faz promessas de acabar com a violência e de acreditar que política é coisa séria. No entanto, ele acaba por representar todos os governantes nessa fala uma vez que é um discurso comum e pouco cumprido entre os políticos em geral. Assim temos uma representação da parte pelo todo em que se utiliza do horário eleitoral para representar todo o sistema político do Brasil. Além do mais, no último quadro, observamos que Marly, ao rir, também busca ir além do gargalhar, pois sua risada representa uma grasnada, isto é, uma onomatopeia do som que o pato faz: “quá quá quá”. Com isso, a personagem metonicamente busca atingir o sentido de que todos os eleitores são vistos como patos, o que, de forma metafórica representa alguém que “sofre as consequências do que foi feito por outrem/paga as despesas de outra pessoa/deixa-se iludir; ser enganado”⁸.

Assim, rimos porque nos identificamos com o sentido construído ao longo da tira. A risada de forma irônica representa que o cidadão não deve ser considerado dessa forma. E que os eleitores não estão sendo enganados pois não estão levando a sério o que o realmente escutam dos pretensos políticos.

Dessa maneira, destacamos sempre que esses processos cognitivos podem ocorrer tanto em textos verbais, como também em não verbais.

Com relação ao Modelo de *Script*, Oliveira e Lima (2015) afirmam tratar-se de uma esquematização de inferências que organizam previamente uma sequência de

⁸ "pato", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/pato> [consultado em 28-09-2016].

conceitos categoriais condizentes a um evento, ou a uma situação rotineira. Um exemplo desse modelo pode se referir às categorias que constituem o que vem a ser uma cerimônia de casamento, cujos noivos se declaram perante um padre e convidados; a noiva vestida de branco; ao lado, as madrinhas e padrinhos; etc. Todos esses conhecimentos estão sociocognitivamente internalizados e esquematizados na mente dos sujeitos em forma de *scripts*.

Lima resgata a relação existente entre esses modelos e o processo de referenciação, tendo em vista o humor presente nesta pesquisa, ao declarar que

não podemos perder de vista o papel da recategorização metafórica como gatilho para a passagem de um script a outro nas piadas. Certamente não estamos desconsiderando outras pistas linguísticas que podem colaborar para a construção dessa passagem. Entretanto, cremos que seja o processo de recategorização metafórica o gatilho mais forte para a construção do efeito cômico dos textos. É preciso ter claro que, obviamente, se o leitor não recuperar a construção das recategorizações metafóricas presentes nos textos, a criação do efeito de comicidade fica seriamente comprometida. (LIMA, 2015, p. 129-130).

Ao longo deste trabalho, a noção de script será melhor explorada associando-a ao humor. Neste momento, importa compreender que esse modelo consiste em um roteiro cognitivo de uma determinada situação, conforme nossas experiências de mundo.

Com relação à estrutura proposicional de frames, acreditamos que dizem respeito à esquematização das categorias possíveis que se relacionam a um evento da materialidade textual. Morato e Bentes (2013) dissertam acerca da relação entre os processos inferenciais e a noção de frame. Segundo as autoras, os frames podem ser entendidos como “sistemas linguístico-conceituais baseados em conhecimentos de diversas ordens, aprendidos via interiorização das experiências sociais” (MORATO & BENTES, 2013, p.126), dando origem a enquadres cognitivo-interacionais.

Assim, os frames se referem a modelos que se forjam não apenas a partir dos esquemas de conhecimentos ativados e elaborados conjuntamente pelos sujeitos, mas também por meio do enquadramento social dos participantes da conversação e do contexto interacional local em que estão imersos. Esse processo é fundamental para a produção da memória cultural dos sujeitos e seus respectivos conhecimentos

prévios, necessários para a construção do significado de um referente no momento da interação.

Nesse sentido, é possível afirmarmos que há uma cooperação entre esses enquadres e a construção referencial, visto que os frames guiam a percepção e a construção da realidade o que, diretamente, atua no processo de referenciação.

Desse modo, na construção dos referentes são mobilizados diferentes processos referenciais, atribuindo-lhes características suscitadas por várias alusões feitas a partir dos aspectos linguísticos e das imagens. Alusões essas, portanto, relacionadas ao conceito de âncoras textuais, que operam não só nos atos de referenciação, mas também na identificação dos frames envolvidos na conversação.

Com relação às tiras cômicas, o frame formula quadros de orientação e gerencia processos referenciais e interpretativos. Desse modo, o leitor, na busca da construção de sentido, ativa os conhecimentos sobre esse gênero textual e sobre os estereótipos dos personagens.

Em se tratando do nosso corpus, Marly é a solteirona que, desesperadamente, procura um namorado, sempre conversa com a Creuzodete, etc. Esses conhecimentos pressupostos, bem como o conhecimento presente na interação, possibilitam o processo interpretativo.

Ademais, vale ressaltar que, segundo Souza Júnior (2012), os frames, mobilizados na imbricação entre o verbal e o não verbal têm papel fundamental nas atividades de categorização e recategorização. Quando um frame é rompido, há um processo de recategorização, de modo a quebrar com as estruturas de expectativas do leitor, devido a um desfecho inesperado. Esse fenômeno, portanto, também é responsável por elucidar as causas que provocam o humor nas tiras cômicas.

Buscando esclarecer o que vem a ser o modelo de frame e sua associação com os processos referenciais, apresentamos a análise da seguinte figura:



FIGURA 14 – Marly em: denúncia prazerosa

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), terça-feira, 05 de março de 2013

Nessa figura, representada por apenas um quadro, há uma situação de denúncia criminal contra um ladrão que invadiu a casa da personagem Marly. No plano visual, é apresentado o interior de uma delegacia, demonstrada por meio das celas presidiárias com vários meliantes. Assim, no telefonema feito para o delegado, Marly inicia a ligação se categorizando como “donzela virgem”, sendo que essa última palavra é formulada em negrito, para realçar a ideia de ser indefesa, diante da situação de assalto anunciada por ela. Todavia, a personagem continua a sua fala expondo que conseguiu prender o “ladrão” e amplia esse referente, apresentando as características concernentes a ele: “tem 19 anos, forte e bem-apessoado...” Prosseguindo o relato, Marly solicita que o delegado vá buscá-lo, porém, que seja após duas horas.

Assim, mesmo que a personagem se apresente como uma virgem desprotegida, as atitudes relacionadas ao tratamento com o assaltante não demonstram isso. Segundo o frame estabelecido socialmente de uma queixa policial, espera-se que o acusador queira ser socorrido o mais rápido possível, o que não ocorre com a personagem. Ademais, no tocante a essa atitude da Marly, para que seja compreendida, é necessário que o leitor reconheça o frame condizente à personalidade lasciva dessa personagem, e o relacione com a conduta de ela elogiar o ladrão, categorizando-o como “bem-apessoado”, além de desejar o intervalo de duas horas para ser socorrida. Dessa maneira, o leitor pode compreender que Marly está no controle da situação de assalto e que se aproveitará sexualmente do delinquente. Esse cenário incomum é o que provoca a quebra de expectativa e proporciona o humor na tira.

Portanto, há a dependência de vários processos referenciais para a elaboração e ativação de enquadres interativos cristalizados na nossa mente. Isso possibilita a

construção de estruturas de expectativas ligadas aos conhecimentos pressupostos compartilhados ou presumidos, presentes na situação de interação. Por sua vez, elementos dos mais distintos enquadres cognitivos emergem de forma a colaborar na interação, constituindo o referente. A partir disso, depreende-se o caráter solidário existente entre o jogo de frame e o processo de referenciação.

2.2.3 Referenciação e Multimodalidade

Para iniciar esse tema, é relevante considerar as afirmações de Cavalcante ao dizer que “a referência não está, de modo algum, presa a marcadores linguísticos particulares, nem notadamente àquilo que se convencionou chamar de ‘expressões referenciais’” (CAVALCANTE, 2015, p. 216). A autora esclarece que essa ideia abre espaço para que estudos de outra natureza, sem ser estritamente linguística, sejam efetuados no campo da Linguística Textual.

A partir do entendimento de que a referenciação é processada sociocognitivamente, assimilamos que elementos extralinguísticos são de fundamental importância para a compreensão de um sentido. Afinal, podemos associar elementos das mais diversas semioses a um referente para compreendermos seu significado.

Sendo assim, não apenas o plano linguístico deve ser levado em conta nas análises textuais, mas também elementos contextuais e estruturações semióticas são igualmente essenciais para a construção da referência.

Por esse motivo, o papel da imagem não pode ser negligenciado na negociação dos significados. Tendo em vista que a multimodalidade é um traço da materialidade textual, todos os elementos, verbais ou não, se mostram imbricados, fornecendo pistas para que o leitor atue no processo de referenciação.

Dentro dessa concepção, trabalhos como os de Custódio Filho (2011), Ramos (2007, 2012), Souza Junior (2012), entre outros, surgem nos estudos sobre o aspecto multimodal da referência.

Nesse sentido, segundo Ramos (2007), a função da imagem é, também, a de fornecer pistas para que o sujeito (re)construa os referentes visuais. Ferrara (1991) destaca que “no não verbal, signo e objeto estão envolvidos de tal modo que, no texto, o signo chega a ser uma referência do próprio objeto” (p.17). A autora ainda afirma que “toda codificação é representação parcial do universo, embora, conserve sempre, no horizonte de sua expectativa, o desejo de esgotá-lo” (FERRARA, 1991, p.17).

Podemos afirmar que dessa parcialidade decorre a ação interpretativa do leitor. Isso porque a percepção visual é alcançada a partir da associação do explícito na materialidade do texto com o repertório de imagens que o leitor possui em sua cognição, adquirido através das experiências. A construção do significado imagético ocorre a partir do resultado dessa associação com os dados e as circunstâncias contextuais que envolvem a imagem. Como exemplo, Cagnin afirma que

as personagens dos faroestes, dos policiais e os heróis e super-heróis envolvidos na dicotômica luta do bem contra o mal, são distinguidos por diferentes traços do desenho. O bem é o mocinho, o protagonista da história, bonito, bem apessoado, forte, trajes claros; os super-heróis são, em acréscimo musculosos, com indumentária exclusiva em que não falta a máscara e a capa. Em oposição, o mal, os bandidos e a gangue, são feios, mal-encarados, rostos e olhares ameaçadores, roupas escuras ou pretas (CAGNIN, 2014, p. 60).

Acordando com essa ideia, Ramos (2007) concebe que, nas tiras cômicas, um desenho constitui uma construção sociocultural, servindo de ancoragem para a interpretação dos sentidos. Para o autor, “a presença de personagens fixos exige conhecimento compartilhado dos parceiros da interação, tanto na produção dos textos como na compreensão” (RAMOS, 2007, p. 67). No caso das nossas análises, Marly, Creozodete e o papagaio Prepúcio são personagens recorrentes nas tiras, e suas respectivas construções fazem com que os leitores os identifiquem com certa facilidade.

Custódio Filho (2011) contribui para o desenvolvimento dessa perspectiva, a partir da análise de episódios de um seriado e do conto em que o seriado se baseou. Assim, em seus estudos, o teórico conclui que

desde o primeiro episódio, fica patente a participação da semiótica visual na construção da referência. Tudo o que foi elaborado sobre o personagem foi calcado quase que exclusivamente na imagem. E se,

no conto, as predicações, as expressões referenciais e os sintagmas adjetivais garantiam a saliência das informações por meio de confirmações, neste primeiro episódio, as imagens fizeram esse trabalho. Isso implica que a linguagem visual também é uma materialidade que contribui para as etapas de elaboração da referência. Daí nossa proposta de incluí-la como mais um dos múltiplos fatores. (CUSTÓDIO FILHO, 2011, p. 225).

Considerando essa ideia, Ramos (2012) afirma que as estratégias responsáveis por operar as funções de introdução e continuidade referencial nos elementos imagéticos podem ser construídas ao longo de HQs, mesmo que sem palavras, tal como acontecem nos elementos verbais. Dessa forma, os métodos de introdução referencial, a presença de anáforas que determinam a continuidade dos objetos de discurso e o fenômeno da recategorização são estratégias presentes nos textos não verbais que auxiliam na ativação de conhecimentos cognitivos pelos coenunciadores.

Tais estratégias cooperam para a construção do significado e, conseqüentemente, para a progressão textual. Com isso, conforme Ramos (2012, p. 753), “no tocante à referenciação, os objetos-de-discurso são instaurados por meio dos desenhos criados pelo autor da tira e recuperados pelo leitor na interação sociocognitiva”.

Na realidade, conforme Lima (2016), a leitura não verbal de cada quadrinho dentro das tiras é realizada de forma não linear. Para a autora, não podemos definir qual seria o elemento inicial da leitura de um sujeito, para afirmarmos que esse elemento se trataria com certeza de uma introdução referencial. Nem mesmo a posição de saliência ou de destaque de um referente garantirá essa informação.

Portanto, nas tiras em quadrinho com mais de um requadro, consideramos a construção dos elementos sempre os comparando com o requadro posterior. Cada requadro constrói sentido tal como numa frase de um texto. Mas, assim como acontece na escrita verbal, o sentido global da mensagem é construído se relacionarmos os requadros ao todo do texto.

Assim, uma introdução referencial ocorre se comparada à sua continuação no quadro seguinte. No entanto, quando os elementos da tira estiverem compilados em um único requadro, é mais produtivo analisarmos como sua organização está sendo realizada de forma a auxiliar na construção dos sentidos do que identificarmos qual elemento está ou não dentro da categoria de uma introdução referencial.

Com isso, elementos das mais variadas semioses são inseridos nos estudos da Linguística Textual - tais como cor, textura, enquadramentos etc. – categorizando ou recategorizando os referentes, segundo o propósito de cada comunicação.

Nesse sentido, Cavalcante (2015) utiliza as constatações dos autores Kress e van Leeuwen (1996), presentes no livro “Gramática do Design Visual” (GDV) para descrever o modo como esses elementos imagéticos são estruturados. Os autores deixam claro que a estabilização desses referentes ocorre dentro das práticas sociais, reguladas e construídas culturalmente, as quais interferem no modo como as imagens são (re)construídas. Isso significa que tal método não deve ser considerado universal, ou seja, há a possibilidade de esses modelos descritivos não condizerem com os aspectos presentes em um texto. Toda análise, portanto, deve considerar o contexto situado da enunciação.

Algumas constatações desses teóricos são de grande utilidade para esta pesquisa. Para eles, os indícios co(n)textuais das imagens auxiliam na elaboração dos referentes. Com isso, Cavalcante (2015) expõe, com base na obra desses autores, três metafunções (representacional, interativa e composicional), responsáveis pela organização dos aspectos imagéticos dentro de um texto, norteando a construção dos sentidos. Essas metafunções são ideais, portanto, para compreender como ocorre a referência em textos multimodais.

A metafunção representacional diz respeito a como os personagens estão dispostos na superfície textual e suas respectivas ações, intituladas de vetores. Conforme Cavalcante (2015), essa metafunção pode apontar para um referente localizado na memória compartilhada, fazendo com que o leitor compreenda o sentido além da materialidade do texto.

Já a metafunção interativa leva em consideração que a distância social é um importante recurso de interação entre o texto e o leitor. Esse aspecto se relaciona aos planos de enquadramento da imagem. Assim, na medida em que o plano de representação do personagem se aproxima (se fecha), a cena aponta para um nível de intimidade maior entre o participante e o espectador. Por outro lado, quando se afasta (apresenta uma abertura maior), há um distanciamento também entre ambos.

Em se tratando da metafunção composicional, Cavalcante (2015) declara que a disposição das imagens no cotexto pode apontar para o leitor uma introdução referencial. Nesse caso, convencionou-se que a relação Dado-Novo ocorre a partir dos elementos posicionados à direita ou à esquerda. O Dado representa uma informação já conhecida, mais comum para o destinatário, e encontra-se disposto à esquerda do texto. O Novo, à direita, geralmente apresenta uma informação até então não conhecida pelo coenunciador, talvez polêmica, em que muitas vezes o referente outrora introduzido mostra-se recategorizado.

Além disso, Kress e van Leeuwen (1996) declaram a importância de considerar os elementos dispostos sob uma relação vertical: Ideal-Real. Na parte superior do texto, portanto, há a informação desejada e prestigiada, representando uma referência Ideal. Por sua vez, na parte inferior, ocorre a referência do Real, em que a informação se dá de forma mais concreta.

Ainda no que diz respeito à configuração dos textos imagéticos, há também a relação Centro-Margem. Para os autores, a informação disposta mais ao centro representa a referência mais relevante do texto. Já as localizadas à Margem, tratam de informações secundárias, as quais dependem ou auxiliam a informação central.

Entretanto, os autores esclarecem a necessidade de se atentar ao contexto de cada enunciado para que sejam dispostas as classificações aqui mencionadas, isto é, se os elementos dentro da imagem se assemelham entre si, não há sentido configurar entre Dado ou Novo, Ideal ou Real, etc. Sendo assim, essa forma de organizar não se trata de uma regra, mas sim de uma alternativa de estruturação dos referentes.

Vale ressaltar que, dentro dessa metafunção composicional, o critério de saliência torna-se o mais relevante, pois, conforme apresenta Cíceri de Oliveira (2015) com base na GDV,

a saliência resulta da interação de vários fatores como plano, tamanho relativo, perspectiva, contrastes de tonalidade ou cor, diferenças de brilho, jogo de luz, além de fatores culturais específicos, como o aparecimento de uma figura humana conhecida. Os autores [Kress e van Leeuwen (1996)] explicam que esses aspectos servem para chamar a atenção do leitor, indicando o que é mais importante na representação visual. Para Carvalho (2008, p. 226), isso também cria a trajetória de leitura esperada, já que estabelece uma organização

hierárquica entre esses elementos (CÍCERI DE OLIVEIRA, 2015, p.1255).

Portanto, é notável a importância dos estudos da GDV para a análise dos textos imagéticos, visto que apontam para gatilhos que possibilitam a compreensão das introduções e continuidade referencial ou até para desfocalização dos referentes.

Isso posto, é possível mencionar, conforme Ramos (2012), que a Linguística Textual dispõe de dispositivos teórico-analíticos que dão conta da referenciação em textos imagéticos. Portanto, deve-se levar em conta o papel dos recursos visuais como mecanismos utilizados pelo autor para atender ao propósito discursivo, fornecendo caminhos de interpretação dos referentes.

Além do mais, tendo em mente que nosso trabalho diz respeito às tiras cômicas, é relevante que abordemos questões relativas à construção do humor. Dessa maneira, o próximo capítulo trata desse assunto, para que tenhamos uma perspectiva mais ampla de como ocorrem a construção dos referentes nas tiras da Marly.

3. SENTIDO(S) NO HUMOR

Pensar sobre o humor, mesmo que seja uma questão tão comum do ser humano, foi e ainda é um desafio para alguns teóricos. Apesar de o riso corresponder a uma forma de linguagem, isto é, a uma resposta advinda do processo interativo de comunicação, não só os linguistas se preocupam em descrever esse processo, mas este estudo se mostra interdisciplinar. Isso porque há a necessidade de abordar tanto questões socioculturais, psicológicas ou fisiológicas, para explicar o motivo da graça e seu funcionamento. Esse fato redundava numa riqueza de abordagem sobre o tema. Tal afirmação pode ser observada na seguinte citação dos autores Jablonski e Rangé (1984), em seu artigo *O Humor é só-riso?*”.

Quando começamos a nos interessar pelo assunto, achamos que bastante rapidamente estaríamos a par da literatura existente, uma vez que poucos autores teriam se pronunciado a respeito. Ingenuamente, acreditávamos que, afora os filósofos e pensadores mais conhecidos na área – Aristóteles, Hobbes, Bergson, Kant, Spencer e evidentemente S. Freud – não seria difícil compilar – e ler as outras contribuições existentes. Mas, a uma carta de A. Chapman, coeditor do respeitável “Humor and laughter: theory, research and applications”, que incluía uma lista de artigos diretamente ligado ao humor, e publicados até o ano de 1976, nos fez mudar de ideia: continha tal lista mais de mil referências! Por pura vingança e para não ver nossa autoestima jogada no chão, esperamos que vocês também tenham compartilhado do mesmo espanto que nós (JABLONSKI & RANGE, 1984, p.135).

Esse sentimento de angústia comicamente exposto pelos autores pode ser explicado pelo fato de o humor explorar os limites das próprias definições existentes no mundo. Ora, um dos mais influentes nesse assunto, o filósofo francês Bergson (1980), escreveu no prefácio de seu livro *O Riso* que não definiria o cômico por se tratar de algo vivo. Mas, o que significaria isso?

Para responder essa questão, é importante relembrar a relação entre definição e realidade. A sociedade, como demonstrado no capítulo anterior, necessita de categorizar as coisas no mundo como forma de organizá-las e assim possibilitar a interação entre as pessoas. Essas categorias, ao mesmo tempo que estabilizam algum objeto ou conceito considerado por certa comunidade, podem ser instáveis a ponto de abarcar mais de um sentido, de acordo com a percepção das pessoas. Em outras palavras, a realidade como a enxergamos pode ser significada e ressignificada

pelos mais diversos motivos. As categorias, portanto, são fluidas. Assim sendo, as relações que estabelecemos com o mundo, apesar de terem uma base para que possamos nos comunicar, possuem seus limites rasos e possivelmente transpassáveis e as definições das coisas como nós as conhecemos podem ser redefinidas de tal modo que não podemos mensurar um limite fixo.

Portanto, vale afirmar que não pretendemos, nesta pesquisa, abranger, em toda a sua plenitude, o tema humor, visto que isso seria impossível. A proposta, então, é a de apresentar algumas reflexões desse assunto que auxiliarão a compreender como o humor é construído e o porquê.

3.1. A DIFERENÇA ENTRE RISO E HUMOR

Uma distinção interessante de mencionar é a diferença entre a risada e o humor. Conforme Machline (1999), rir é de fato uma ação naturalmente humana, fisiológica, capaz de liberar hormônios como a endorfina que causa sensação de bem-estar. Não há uma utilidade biológica que justifique a risada em si, mas, no campo social podemos compreender essa necessidade aliviadora. Para a autora, rir transmite empatia e pode servir como recurso de coesão social, isto é, de interação entre os sujeitos, uma vez que antes da própria fala já conseguimos praticar esse ato. A relação entre uma mãe e seu bebê, por exemplo, é ainda mais próxima pelas mais variadas tentativas de fazê-lo rir, seja por cócegas, seja por algum gesto tipicamente cômico.

De acordo com Bergson (1980), rir é um reflexo involuntário. Essa informação se torna intrigante ao observarmos o riso a partir da leitura de uma piada ou tirinha. Isso porque, diferentemente de outros reflexos instantâneos, tal como o fechamento das pálpebras quando somos atingidos por uma forte luz, o reflexo de risada é causado a partir de um complexo processo neuronal que envolve leitura e compreensão.

Agora, para comentarmos sobre o humor, é necessário esclarecer que esse processo está intimamente conectado aos padrões culturais socialmente estabelecidos. Essa questão é evidentemente relevante, tendo em vista o percurso sociocognitivo e interacional da nossa pesquisa, realizado até aqui. Dessa maneira, para que o humor

seja produzido e/ou interpretado é indispensável que os sujeitos possuam um entendimento prévio dos costumes e das ideias vigentes em uma determinada comunidade.

3.2. ABORDAGEM FILOSÓFICA DO HUMOR

Para Bergson, (1980), incitamos o riso sempre que parecemos coisas, pois isso representa um desvio da vida. O autor atrela o cômico aos movimentos mecanicistas, os quais configuram aparentemente uma rigidez humana. O mecanismo rígido, portanto, demonstra o movimento sem vida. Nada é tão sistematizado. Um exemplo pode ser de alguém que chegou atrasado em um eclipse e pediu para que acontecesse de novo. O riso ocorre como resposta a esse automatismo, percebendo a correção desse desvio. Assim, movimentos recorrentes, ou até mesmo traços de rigidez no rosto de uma pessoa ou expressões muito fixas (muito explorado em caricaturas), são passíveis de extraírem o cômico.

O autor elenca aspectos que propiciam o humor. Assim, repetições de ações ou até de ideias, pensamentos engessados são traços característicos do riso. Outro mecanismo se relaciona à inversão ou “mundo às avessas”. Esse processo ocorre quando há uma inversão totalmente inesperada de papéis entre os participantes de uma cena. Um exemplo disso pode ser o caso de uma mãe brincando de boneca e a pequena filha preparando o jantar - situação essa totalmente inesperada para o nosso meio social.

Além desses, outro recurso citado pelo autor para levar ao riso diz respeito à interferência de séries, em que a principal característica é a independência e a coincidência. Pode-se afirmar a partir desse recurso que "uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos" (BERGSON, 1980, p. 64).

Acrescentando-se a essas afirmações, Bergson declara que o riso tem sua causa mediada pelas deformidades, pelos casos que embora sejam absurdos, partem de um ato involuntário do sujeito, tendo em vista que a naturalidade das ações é proporcional à sua graça. Portanto o riso nasce do ato inconsciente e imperceptível.

3.3. ABORDAGEM LINGUÍSTICA E SEMÂNTICA DO HUMOR

Entendidas essas condições, vale salientar o modo em que o cômico é construído. De forma resumida, Propp (1992) afirma que o riso ocorre mediante dois fatores: um objeto ridículo e um indivíduo que ri.

Propp (1992) se propôs a elucidar essa relação. Segundo o autor, nem sempre há uma causa para o riso, ele ocorrerá, isto é, onde um ri, outro pode não rir, pois tudo dependerá das condições sociais, históricas ou até pessoais, responsáveis por influenciar diretamente no sentido do cômico.

Desse modo, podemos afirmar que o humor nunca é individual. Um exemplo disso pode ser observado na compreensão do cômico em uma mesma tirinha por vários leitores de um jornal. Essa ideia justifica a comicidade ser um fenômeno cultural. Assim, cada sociedade ou grupo de pessoas, apresenta seu humor próprio, o qual diverge entre si, entre o tempo, o espaço, etc. Nesse sentido, em análises de qualquer texto, o contexto situado deve ser levado em consideração, uma vez que engloba tanto as atitudes humanas quanto a cultura de um determinado grupo social local.

Ademais, para o autor rimos do que não nos importamos, pois não há graça naquilo em que estamos emocionalmente envolvidos. Quando rimos de alguém passível de pena, por exemplo, é necessário que nos afastemos desse sentimento e que foquemos apenas no lado racional, sem nos sensibilizarmos, para que haja o efeito cômico.

Ademais, Propp deixa claro que as várias formas de fazer rir podem possuir como motivo desencadeador a manifestação dos defeitos ocultos. Com isso, podemos compreender a afirmação de que o cômico não vive sem o trágico.

Compreender os processos que ocorrem por trás do humor representa em si um desafio, tamanha a complexidade já relatada, mas, a partir de algumas teorias, é possível esclarecer a lógica dessa estratégia.

Uma teorização referente ao funcionamento do humor envolve o modo como os sujeitos se comunicam, tratado por Grice (1982) de máximas conversacionais, as quais compõem o Princípio da Cooperação. Esse princípio diz respeito a um acordo entre as pessoas em colaborar para o entendimento do enunciado.

Para tanto, Grice propõe quatro máximas conversacionais intituladas de sistemas *bona-fids* - baseados na fidelidade entre as conversas dos interlocutores -, sendo elas: (1) máxima da quantidade: fale somente o necessário a ser dito; (2) máxima da qualidade: diga somente o que for verdadeiro; (3) máxima da relação: seja relevante, pertinente; (4) máxima do modo: seja claro e ordenado.

Vale ressaltar que, para o humor ocorrer, é necessário a quebra de uma máxima para atender à outra. A essa não obediência de um ou mais princípios cooperativos podemos chamar de implicatura, que são como lógicas conversacionais não apresentadas no enunciado, mas inferidas pelo interlocutor. Essas inferências, portanto, são efetuadas segundo nossos esquemas de conhecimento, os quais permitem a elaboração de expectativas em relação ao que é comunicado.

Por sua vez, o teórico Raskin (1985) apresenta sistemas *non-bona-fides*, em que a confiança na conversa não é estabelecida. Baseando-se no modelo de Grice (1982), Raskin elabora as máximas conversacionais da piada: (1) máxima da quantidade: dê o tanto de informações que forem necessárias à piada; (2) máxima da qualidade: fale somente o que for compatível com o mundo da piada; (2) máxima da relação: diga apenas o que for relevante para a piada; (4) máxima do modo: conte a piada de forma eficiente.

Assim, pressupomos que o humor é construído não atendendo de forma direta a todas as máximas estipuladas no princípio da cooperação. Em uma piada, o leitor conjectura que o rompimento desse princípio é o gatilho que causará o riso.

Além desses postulados, Raskin (1985) afirma que o humor das piadas se realiza por meio de *scripts*. Esse mecanismo se refere a um “roteiro, conhecimento de mundo internalizado pelo falante, geralmente em forma de estereótipo, que é evocado pelo léxico da língua” (LINS, 2013, p.26). Assim, os *scripts* levam a uma sequência de expectativas relacionadas com a situação em questão.

Para Raskin, é fundamental, portanto, que uma cena apresente pelo menos dois *scripts*: o *script* real (esperado ou plausível) e o irreal (inesperado ou não plausível).

Em uma determinada situação de piada, o texto contém uma palavra ou uma expressão (chamada de gatilho) que, por ser ambígua, serve simultaneamente para os dois *scripts* opostos.

Assim, o humor acontece a partir da sobreposição de um *script* ao outro, culminando em uma segunda interpretação inesperada pelo leitor da piada. Vale ressaltar que, para acontecer o riso, deve-se considerar não só a sobreposição dos *scripts*, mas também os valores sociais que as palavras carregam dentro de uma determinada cultura.

3.4. ABORDAGEM PSICANALÍTICA DO HUMOR

Tal como nos sonhos, Freud (1977) declara que as piadas cumprem uma função social de liberar emoções, ansiedades, angústias que foram reprimidas pela sociedade. Essa repressão se relaciona, muitas vezes, aos desejos sexuais e às tendências agressivas dos sujeitos. Isso responde o fato de o humor estar presente de forma mais frequente em assuntos que se relacionam à sexualidade, às situações obscenas, pois tem a função de aliviar a tensão existente em face aos tabus impostos e interiorizados pelos sujeitos. Diante disso, para Freud, no humor, o ego interpreta que as provocações da realidade não passam de momentos para se obter prazer.

A metáfora da panela de pressão apresenta uma ilustração válida: o humor seria a válvula necessária para manter o equilíbrio perante as pressões da vida cotidiana. Nessa perspectiva, Freud afirma que o humor explora algo ridículo de alguém e que

“não poderíamos tratar aberta ou conscientemente, devido a obstáculos no caminho; além disso, o chiste evitará restrições e abrirá fontes de prazer que tinham se tornado inacessíveis” (FREUD, 1977, p. 123). A piada é uma permissão para tocar em assuntos que, de outra forma, não se poderia tocar. Por isso o riso pode servir como uma forma de aplacar o desconforto. Assim, pode-se considerar que o humor também exerce uma função de criticar, contestar ou reafirmar os valores dominantes de uma sociedade.

A própria temática presente nas tiras selecionadas já exemplifica essa questão. Criada na década de 70, as tirinhas da Marly se apresentam em um cenário no qual era exigido socialmente que as mulheres fossem submissas e obedientes. Elas deveriam manter-se castas até o dia que fossem se casar e, quando casadas, deveriam ser subordinadas aos maridos. Existia uma diferença entre

“mulheres de família” e levianas, sendo que “às primeiras, a moral dominante garantia o respeito social, a possibilidade de um casamento modelo e de uma vida de rainha do lar - tudo o que seria negado às levianas” (DEL PRIORE, 2000, p. 610).

Em contrapartida, nessa mesma época, começaram a surgir movimentos que auxiliavam na construção de uma nova imagem da mulher, conforme aponta Onodera (2011). As mulheres começaram a ocupar espaço no mercado de trabalho e era exigido por elas uma visão mais igualitária frente aos homens. Apesar de muitas conquistas sociais terem sido alcançadas, essa desigualdade se mostra presente mesmo nos dias atuais.

Assim, a liberdade sexual presente nas tiras da Marly criticava e ainda critica, por meio do humor, a visão de que mulheres devem se mostrar desinteressadas no que diz respeito às relações sexuais. Além disso, questiona o culto ao corpo

“perfeito” ao apresentar uma protagonista fora dos padrões desejados pela sociedade (seios caídos, mais madura), o que remete ao cômico. Dessa forma, humor opera nas tradições da sociedade, nos códigos de comportamento, nos códigos de vestimenta e mistura seus sentidos, tornando-os inesperados e provocando o riso.

Em seus estudos, Freud (1977) também trata das estratégias do humor originado pelos chistes, isto é, pelas piadas ou anedotas. Comumente, as piadas são

consideradas um tipo de resposta pronta, responsável por criticar algo em poucas palavras. Conforme o teórico, “as palavras são um material plástico, que se presta a todo tipo de coisas. Há palavras que, usadas em certas conexões, perdem todo o sentido original, mas recuperam em outras conexões” (FREUD, 1977, p. 48-49). Assim, a multiplicidade de sentidos da linguagem também é um fator cômico. A maleabilidade dos signos linguísticos e imagéticos, em que uma dupla intenção pode ser manifestada pela mesma palavra, está atrelada ao conceito de ambiguidade. Para o teórico, esse é um rico recurso capaz de expressar um devaneio e uma verdade em um mesmo texto. Portanto, Freud (1990) afirma que jogos linguísticos, duplos sentidos, paradoxos, ironias, ambiguidades, entre outras técnicas associadas sempre ao contexto é o que também provocará o cômico.

A partir do exposto neste capítulo, é importante compreender que o humor articula os mais variados contextos e signos (verbais, sonoros, pictóricos, plásticos e gestuais) em uma mensagem efetuada por um enunciador, para ser compreendida pelo receptor e gerar o efeito desejado: o riso. Desse modo, segundo Possenti (2010) os textos humorísticos correspondem a um rico corpus de análise, uma vez que reúne diferentes e complexos mecanismos linguísticos (como a metalinguagem, a intertextualidade, entre outros) com o intuito de operar sobre questões envolvendo estereótipos e temas socialmente controversos, como sexo, política, religião, morte, defeitos físicos, etc.

Toda essa recapitulação aqui realizada, serve para afirmar que o humor explora essas redefinições da sociedade, ou seja, essa estratégia opera “brincando” com as ideias, padrões, estereótipos e seus significados tal como os conhecemos.

Dessa forma, encontrar uma definição para o cômico é, em si, um paradoxo. Assim, dizer que o humor é algo vivo, justifica-se por ele ser uma estratégia que se utiliza dos mais possíveis temas para observá-los sob as mais variadas ópticas.

4. METODOLOGIA

4.1. O CORPUS

Para a realização desta pesquisa, faremos um estudo investigativo de natureza qualitativa quanto ao processo de referenciação presente em tiras cômicas adultas da série Marly, do autor capixaba Milson Henriques. Como critério de seleção para a composição das análises, coletamos 10 (dez) tiras de jornais da *A Gazeta*, de tiragem pública, sediada sede na cidade de Vitória/ES. Assim, escolhemos uma tira correspondente a cada ano no período entre 2007 a 2016, sem haver preocupação com o dia ou mês específico de cada ano. O método de escolha se refere ao conteúdo temático em que a personagem Marly se encontra à procura de um homem para suprir suas carências sexuais.

4.2. A PERSONAGEM MARLY

Marly, personagem bastante conhecida no território capixaba, foi criada em 1972, por Milson Henriques para compor as séries diárias do jornal *A Gazeta*. Sua personalidade ousada e libidinosa faz com que ela, mulher de meia idade, feia, solteira e ainda virgem, que almeja encontrar um parceiro para satisfazer seus desejos sexuais, vivencie uma vida de constantes frustrações e conflitos.

Com base em Lins (2004), construímos um quadro que busca traçar um perfil da personagem:

IDENTIFICAÇÃO

- Solteirona (50 anos aproximadamente);
- Feia;
- Magra;
- Seios caídos;
- Roupas joviais.

CARACTERÍSTICAS ATITUDINAIS

- Egocêntrica;
- Solitária com apenas uma amiga (Creozodete);
- Carente e vive à procura de um homem;
- Ousada (aborda homens);
- Obcecada por sexo;
- Indiscreta.

QUADRO 4 – Características da personagem Marly.

Fonte: LINS (2004, p. 71)..⁹

No caso das tiras do nosso *corpus*, voltadas para um público adulto, há a presença da personagem Marly sempre à procura de um rapaz que possa satisfazer seus prazeres sexuais. O humor decorre pelo fato de a protagonista ser uma virgem de meia-idade, com seios já caídos e aparentemente nada atraente para quem deseja conquistar. Além disso, com o comportamento de certa forma juvenil, ela vive sendo rejeitada pelos homens que admira. A personagem Marly é tão libidinosa a ponto de nomear o seu papagaio eroticamente de Prepúcio. Já sua amiga Creozodete, sempre ao telefone, ouve bastante sobre as situações falidas que a protagonista propicia.

4.3. O AUTOR MILSON HENRIQUES¹⁰

Grande artista, Milson Henriques nasceu em 1938, na cidade de São João da Barra, no Rio de Janeiro. No entanto, adotou a cidade de Vitória como sua morada desde 1964. No dia 25 de junho de 2016, os 78 anos, Milson faleceu em Vitória, vítima da

⁹ Quadro adaptado com base nas informações presentes na Tese de Doutorado intitulada de “Organização tópica do discurso de tiras diárias de quadrinhos”, de Lins (2004, p.71).

¹⁰ As informações acerca do autor foram extraídas por meio de uma entrevista de Milson ao programa “Um dedo de Prosa”, exibido pela emissora TV Horizonte, no dia 16 de novembro de 2014.

leucemia. Mesmo não tendo nascido no Espírito Santo, sua produção e apreço a essa cidade foi importante ao ponto de ser presenteado pelo governo com títulos de *Cidadão Capixaba* e *Cidadão Espírito-santense*. Também, recebeu prêmios pelo seu trabalho com o público infantil, a *Medalha Olavo Bilac*, fornecida pelo Exército e o *Prêmio Internacional Marconi*, entregue pelo MEC, entre outras premiações. Criou o primeiro personagem infantil, símbolo do Espírito Santo, o Jucapixaba; além da personagem Marly que o impulsionou para o sucesso em todo o Brasil, visto que suas tiras foram publicadas em onze estados e em quinze jornais.

Mais do que cartunista, Milson também foi escritor, ator, diretor, poeta, jornalista e professor de teatro. Vale mencionar que a personagem Marly integrou uma apresentação teatral, sucesso em todo o país, com mais de cem apresentações. Assim, compreendemos a notoriedade desse autor e a devida importância dele para o cenário capixaba e brasileiro.

4.4. O SUPORTE MIDIÁTICO

As dez tiras cômicas utilizadas para nossa análise foram coletadas do jornal *A Gazeta*, um dos maiores periódicos da Grande Vitória. Dessa maneira, consideramos relevante expormos algumas informações pertinentes desse jornal diário.

Sendo o jornal mais antigo do Espírito Santo, *A Gazeta* ocupa, atualmente, o segundo lugar de vendas nesse estado. Em dias úteis, sua circulação corresponde, em média, a 21.558 exemplares por edição, de acordo com o Índice de Verificação de Circulação (IVC) de 2004. No que tange ao número de assinantes, o jornal apresenta a primeira colocação e, para esses, além dos acessos disponíveis nas versões impressas, há também a possibilidade de ler a edição nos tablets (IOS e Android) e no celular. Além disso, o jornal possui seu foco no público elitista pertencentes às classes A, B e C. Segundo Martinuzzo (2008), nos últimos anos, esse “jornal tem passado por algumas mudanças visando a recuperar vendagem e manter seu espaço em ambientes de novas mídias, como a internet em alta velocidade, a TV a cabo e digital e os celulares” (MARTINUZZO, 2008, p.40).

A seção de tiras cômicas está localizada na parte “Caderno 2” do jornal. Esse espaço reúne informações sobre cultura, entretenimento e lazer. Assim, muitas vezes, ao lado de jogos de passatempo, horóscopos, e outros gêneros, as tiras da Marly contribuem na construção de um momento de descontração para os leitores.

4.5. OS PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Tendo em vista que este trabalho tem por intuito apresentar uma visão das construções e reconstruções dos referentes nas tirinhas cômicas, analisaremos como a imbricação entre a linguagem verbal e não verbal contribui para o processo de referenciação, com vistas ao humor, nas tiras da personagem Marly.

Diante disso, a proposta para essa análise foi a de tratar sobre fundamentos teóricos que dão base para a compreensão das tiras em si, para as construções dos processos referenciais e suas funções discursivas; e para as condições de elaboração do humor. Tais fundamentos contribuem para certificar nossa hipótese de que o gatilho do cômico é construído por meio da recategorização dos referentes.

Nesse viés, o foco da nossa análise está em demonstrar como o processo de referenciação é formulado e levado a quebrar a expectativa do leitor. Sendo assim, consideramos de fundamental importância observar os processos de introdução referencial, de anáforas como procedimentos de análises essenciais para compreender as recategorizações.

Nesse sentido, aspectos constitutivos desse gênero textual foram observados, tais como as imagens, os balões, as expressões visuais dos personagens, a configuração do espaço na tira, o diálogo, etc.; além, é claro, da linguagem verbal.

Em se tratando do plano verbal, há que se observar a existência de sintagmas nominais, pronomes e predicções (conteúdo linguístico mais amplo), para verificarmos a forma como ocorre a interação de elementos linguísticos de complexidade sintático-semântica com elementos visuais, construindo, assim, os procedimentos referenciais.

Além disso, levamos em conta a necessidade de apresentar os mecanismos que auxiliam na elaboração dos referentes, tais como os conhecimentos socializados, as inferências; relacionando esses saberes ao comportamento da personagem em questão.

5. Análises



TIRA 1 – Marly em: amor e estradas

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), terça-feira, 28 de agosto de 2007.

Essa tira é composta de dois requadros em que Marly é apresentada conversando ao telefone. No primeiro requadro ela está deitada ouvindo um desabafo sobre relacionamento: “Marly, minha vida amorosa é como uma estrada velha, acidentada, tráfegada, esburacada, cheia de abismos onde muitos carros já derraparam, colidiram, caíram, bateram, incendiaram!...”. Já no segundo, ela expressa sua opinião acerca da vida amorosa que possui: “Pior é a minha, asfaltada, sinalizada, iluminada e nunca andou ninguém a pé...”.

É possível considerar que a pessoa do outro lado da linha é a colega Creozodete, tendo em vista o conhecimento compartilhado do leitor de que essa é a única amiga de Marly, que aparece sempre ao telefone.

Com relação ao meio imagético, podemos observar a construção do primeiro requadro de maneira mais ampla do que do segundo, podendo representar justamente um tempo maior de fala em relação ao seguinte.

Além disso, como podemos observar na tira 1, não há a presença de balões para contornar os diálogos, mas, conseguimos distinguir os diferentes tipos de fala pelo formato do apêndice. No primeiro requadro, sabemos que o desabafo está saindo do celular em modo vivo a voz pois há vários formatos de raios saindo do aparelho eletrônico, indicando o apêndice da fala de Creozodete. Já no segundo requadro, o apêndice está construído de forma a demonstrar uma fala normal dita por Marly.

A tira é elaborada em um ângulo de visão médio, ou seja, na altura dos olhos do leitor e em plano conjunto, pois o referente visual da Marly é apresentado de corpo inteiro e sem a preocupação em demonstrar um cenário. Esse é o tipo de plano em que interação da personagem com o leitor se torna mais distante.

No primeiro requadro, observamos que a personagem principal se encontra em uma posição mais passiva, deitada, de pernas fechadas, com a cabeça escorada e confortável para ouvir. Tal disposição se adequa ao desabafo apresentado no meio linguístico. Nele, Creozodete introduz o referente “Marly”, como vocativo que aponta para o próprio desenho na tira. Ademais, apresenta a introdução referencial “vida amorosa” para ampliá-la, recategorizando esse referente, através da palavra “estrada”. E acrescenta as predicções que o especificam: “velha, acidentada, trafegada, esburacada, cheia de abismos”.

Essa recategorização é alcançada no domínio metafórico em que a falante utiliza o domínio-fonte “estrada” para atingir o domínio-alvo “vida amorosa”. Isso porque, em nosso meio social, há o domínio conceptual do amor ser uma viagem. Nele, os amantes são comparados aos viajantes, o relacionamento amoroso se equipara aos veículos e as dificuldades no relacionamento se assemelham aos impedimentos na viagem. Por essa razão, o uso de expressões como: “olha onde nós chegamos”, “nossa relação é um beco sem saída”, entre outras – são facilmente compreendidas. Dentro desse domínio, o referente “carros” é incorporado na tira por meio de anáfora indireta e especificado anaforicamente de forma direta por meio de elipses que indicam as ações desse referente: “já derraparam, colidiram, caíram, bateram, incendiaram”. Todas essas construções são pistas para que o leitor compreenda que a vida amorosa de Creozodete é conflitante.

No segundo requadro, Marly é construída de uma maneira mais ativa, com as pernas abertas, flexionadas, em uma posição sensual. Essa construção ocorre para indicar sua posição de fala. Assim, a personagem introduz o referente “a minha”, o qual retoma anaforicamente de forma direta o referente “estrada” do requadro anterior, e a qualifica pela predicação “pior”. Posteriormente, são acrescentadas especificações à essa anáfora com vistas a explicar a razão da comparação negativa da situação de Marly. Assim, ocorre a expansão desse referente em: “asfaltada, sinalizada e

iluminada”. Essas expressões qualitativas tratam-se também de uma recategorização metafórica que conduz o leitor a construir o sentido de que Marly sempre esteve disponível e bem preparada para se relacionar com alguém.

No entanto, apesar das condições de afeto para a personagem serem, em sua visão, mais favoráveis do que para Creozodete, ela conclui sua fala dizendo “e nunca andou ninguém nem a pé ...”. O referente “ninguém” é construído de modo a retomar indiretamente o sentido de estrada e especificado com a expressão exclusiva “nem a pé”. Isso porque em uma estrada há a possibilidade de trafegar carros, motos, bicicletas e pessoas a pé, sendo que esses últimos podem ter um acesso mais disponível por não necessitarem de algum meio de locomoção. Dessa forma, passando para o domínio alvo que Marly busca atingir, vemos um relato de uma situação de desproporção no viés da personagem. Ela se considera uma opção extremamente favorável para relacionamentos e não compreende o porquê de nunca ter tido a chance de participar de um. Disso advém a expressão de impressionada no referencial imagético de Marly: sobrancelhas levantadas, olhar para cima, boca aberta.

Nessa situação o script esperado seria Marly compreender que o problema de sua vida amorosa também se refere a ela mesma, pois no frame de Marly, uma das características marcantes é ser considerada socialmente feia. Pistas não linguísticas apontam para essa associação, como exemplo, seus seios exageradamente caídos e balançando como demonstram as linhas cinéticas próximas a ele. Todavia, o script que inesperado ocorre, visto que essa personagem acredita que sua condição amorosa é injusta.

O humor advém dessa sobreposição de scripts construídos por meio de anáforas metaforicamente recategorizadoras. As predicções relacionadas à personagem Marly levam o leitor da tira a compreender, associando aos referentes visuais, a visão distorcida que a personagem tem de si própria no âmbito dos relacionamentos.



TIRA 2 – Marly em: um sonho impossível

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), domingo, 18 de maio de 2008.

A Tira 2 contém três requadros em que Marly se apresenta ouvindo um conselho da Creuzodete. No primeiro requadro a amiga recomenda ao telefone: “Marly, cê não pode ficar assim desanimada! Tem de correr atrás do seu sonho”. No segundo, Marly reaparece indagando: “Correr atrás? Não posso!”. E explica essa incapacidade no terceiro enquadramento: “As pernas dele são fortes, rápidas, musculosas, são tão grossas! UUUUU...”.

No primeiro enquadramento, Marly está disposta em uma posição passiva (deitada, olhar cabisbaixo, boca virada para baixo), escutando o que Creuzodete fala a partir do modo vivo a voz. Isso pode ser percebido a partir dos apêndices em formatos de raios saindo do celular, os quais indicam uma fala vinda de aparelho eletrônico. O primeiro requadro também está construído maior do que os demais, denotando um tempo maior de fala. Além disso, todos estão organizados no ângulo de visão médio, isto é, na altura dos olhos do leitor.

Com relação aos planos, o primeiro requadro está estruturado em um plano de conjunto, em que a personagem está com o corpo inteiro na cena, mas não há uma preocupação com o cenário. Esse plano fornece uma menor interação do leitor com o personagem do que o plano dos requadros seguintes: primeiro plano - que busca um foco maior nas expressões faciais dos personagens. A disposição centro-margem também colabora para essa visão. No primeiro requadro Marly é construída à margem, retirada de foco, aparentemente sem reação, o que não acontece nos outros requadros.

No campo linguístico do primeiro requadro, o referente “Marly” é introduzido por Creozodete como um vocativo e retomado anaforicamente de forma direta por “cê”, que é a abreviação coloquial do pronome “você”. Adiante, ocorre a especificação desse referente com a predicação “desanimada”. Essa característica é observada no referente visual de Marly, construído de modo melancólico. Diante disso, Creozodete sugere para a personagem “correr atrás do seu sonho”. Nesse caso, o referente “seu sonho” é acrescentado como uma anáfora indireta encapsuladora prospectiva com uma carga de avaliação positiva, uma vez que sonho pode ser entendido como uma compilação de desejos ou objetivos que trazem felicidade.

No segundo requadro, Marly se apresenta visualmente aturdida com a sugestão dada por Creuzodete. Os olhos arregalados, as sobrancelhas levantadas, a boca aberta virada para baixo, o movimento de linhas cinéticas de mãos vazias, demonstrando incapacidade, as linhas com amarelo envolta da cabeça dela, representando um sinal de alerta, todas essas características são pistas que orientam o leitor para recategorizar a imagem da Marly em relação ao quadro anterior, associando essa nova informação à fala da personagem.

Assim, de uma enfática, representada pelas letras maiores do que das outras falas, Marly repete e questiona a expressão “correr atrás”. E, com relação a isso, a personagem se reconstrói afirmando ser incapaz: não posso!”.

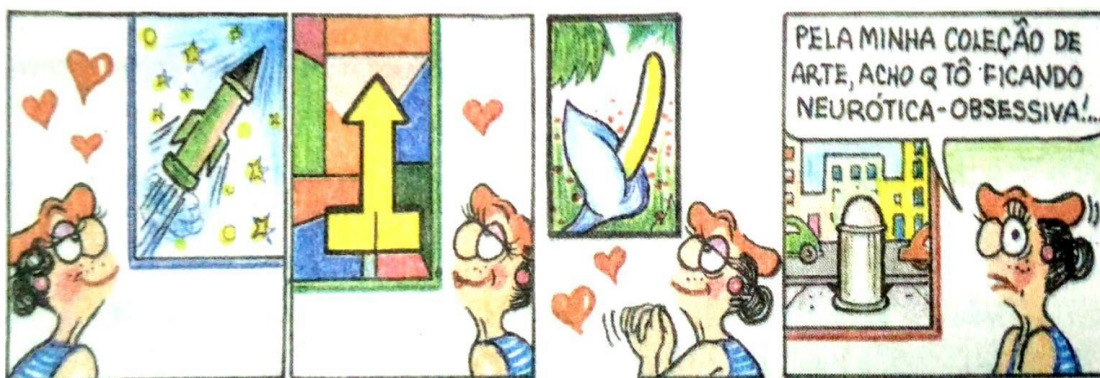
A partir disso, no requadro seguinte, Marly justifica sua inviabilidade a partir do dito: “As pernas dele são fortes, rápidas, musculosas, são tão grossas! UUUUU...”. Vale ressaltar que o apêndice que se relaciona a essa fala se refere ao balão-trêmulo, o qual indica insegurança do que se sente ou do que se quer sentir. Assim, temos a expressão nominal “as pernas dele” como referente que retoma e especifica indiretamente o sentido de sonho. Esse referente, é acrescido de predicções que o especificam ainda mais em razão de serem “fortes”, “rápidas”, “musculosas” e “grossas”. A partir do modelo mental metonímico, o leitor consegue compreender que o sintagma nominal “as pernas dele” com as demais predicções que retomam o sentido de sonho, referem-se ao desejo de Marly de ter alguém do sexo masculino e que possua um porte físico atlético.

Também, não podemos deixar de mencionar que o referente visual de Marly nesse último requadro é recategorizado com sorriso no rosto, sinais gráficos de corações envolta da personagem, linha vermelha ao fundo, dedo na boca, olhar vesgo, em uma configuração que orienta o leitor a interpretar que a personagem está apaixonada e satisfeita em apenas imaginar um homem forte, tamanha a sua aspiração pelo sexo. Juntamente com isso, o uso da interjeição “UUUIII...!” escrita de forma maior do que as demais também confirma a sensação de prazer sentida pela Marly nessa última cena.

Podemos afirmar que Marly compreendeu de forma literal a fala “correr atrás do sonho”. No entanto, para alcançar o sentido dessa expressão, ela deveria acessar o modelo metafórico advindo de um esquema imagético de trajeto. Nele, ocorre uma projeção entre a ideia de descolamento de um caminho com relação à posição que adotamos diante da vida. Assim, se locomover de forma normal ou acelerada significa que o sujeito pode agir ou não de forma precipitada. Assim, Creuzodete aconselha Marly a tomar uma posição mais ativa com relação à vida, ou seja, que Marly busque obter experiências que lhe tirassem do desânimo.

Todavia, a personagem principal compreende o verbo “correr” como sendo alcançar fisicamente alguém. Isso pode ser percebido pela escolha específica do referente que especifica o sentido de sonho: pernas.

Portanto, pode-se afirmar que o humor advém justamente do processo de recategorização que especifica a anáfora encapsuladora “seu sonho” em “pernas” e as sucessivas predicções que remetem ao sentido de homem. A partir disso, o leitor observa que sentido comum da expressão “correr atrás dos sonhos”, foi compreendido conforme o significado prototípico da palavra “correr”.



TIRA 3 – Marly em: artes nos quadros

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), quarta-feira, 22 de abril de 2009.

A Tira 3 possui quatro requadros, dos quais os três primeiros contêm apenas elementos imagéticos em que Marly se apresenta admirando obras artísticas de estilos diversos. No último requadro, além da presença de mais uma obra, há a seguinte reflexão feita por ela: “Pela minha coleção de arte, acho q tô ficando neurótica-obsessiva!...”.

A tira é construída no ângulo de visão médio, ou seja, na altura dos olhos do leitor. Além disso, cada requadro da tira é construído no primeiro plano, em que apresenta a personagem até a altura dos ombros. Há um destaque na fisionomia da personagem e no cenário. Já dentro dos quadros de arte, a construção se dá no plano em perspectiva, o qual ocorre imagens mais próximas ao leitor e outras mais distantes, sendo que a mais próxima é o elemento de maior importância. Outra disposição que certifica o enfoque dos objetos é a relação centro-margem. No que tange às imagens dentro dos quadros de arte, a figura localizada na parte central apresenta um enfoque maior.

No primeiro requadro, há a presença da personagem Marly construída com uma expressão de felicidade e paixão observada através do sorriso no rosto e das metáforas visuais em formato de coração. O olhar da personagem está direcionado a um quadro artístico que representa um foguete subindo para o espaço. As linhas cinéticas auxiliam a elaborar essa descrição.

No requadro seguinte, Marly continua com a expressão de apaixonada que tinha no quadro anterior, no entanto a imagem que a personagem admira não é a mesma. Trata-se de uma pintura abstrata em que o único símbolo identificável é uma seta amarela apontada para cima.

No terceiro requadro, a personagem se encontra admirando uma outra obra de arte, correspondente a um quadro da planta copo-de-leite, cujo espádice em amarelo (parte que contém as flores) apresenta-se alongado, voltado para vertical.

O último requadro contém um quadro com a imagem de um hidrante. Podemos afirmar que essa obra apresenta um formato fálico de maneira mais explícita do que as demais imagens, pois o hidrante é mais cilíndrico e contém uma divisão na ponta, que se assemelha à glândula. Nessa cena final, Marly é elaborada de modo recategorizado, olhando em direção ao leitor com a expressão facial de alguém negativamente impressionada ou assustada. Isso se justifica pelos olhos arregalados da personagem, sobrancelhas levantadas e a boca virada para baixo. Ademais, não há metáforas visuais de coração como presentes em todos os outros requadros.

A partir de um balão normal de fala, Marly conclui: “Pela minha coleção de arte, acho q tô ficando neurótica-obsessiva!...”. A expressão referencial “minha coleção de arte” é uma anáfora encapsuladora que retoma as obras presentes nos requadros anteriores. Conforme os objetos apresentados nas obras sintetizadas por esse referente, Marly que antes estava apaixonada, se recategoriza como “neurótica-obsessiva”.

Para que o leitor compreenda o significado da tira, é importante que ative o frame da personalidade libidinoso e erótico de Marly. Além disso, é essencial compreender que, em uma decoração de ambientes, os quadros escolhidos para compor a coleção refletem a personalidade de quem os adquiriu. Desse modo, de forma metafórica, a personagem parte de um domínio fonte correspondente a obras de arte diversas, compostas de figuras do cotidiano, para atingir o domínio alvo: pênis ereto, o símbolo do seu desejo sexual.

É socialmente inesperado que alguém seja tão obcecado por sexo a ponto de deixar isso transparecer em diversos estilos de arte. E essa percepção faz com que Marly se recategorize como uma neurótica-obsessiva. Essa predicação geralmente decorre de pessoas que possuem experiências traumáticas, mas que são acompanhadas de prazer. Esse prazer é autocensurado pelo próprio sujeito, gerando sintomas antiéticos no inconsciente. Essa doença comumente afeta a pessoa no contexto libidinal e, para

aliviar os conflitos internos, o neurótico-obsessivo busca em outros objetos satisfazer sua obsessão, tal como é o caso dos quadros artísticos.

Assim, a anáfora encapsuladora “coleção de arte” proporciona à Marly uma autorreflexão sobre um vício inconsciente que possui em, de forma automatizada, desejar e adquirir artes que remetem geometricamente, mesmo que de maneira mínima, um formato fálico. Esse fato socialmente incomum denota o humor na tira.



TIRA 4 – Marly em: um contato inalcançável

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), segunda-feira, 11 de outubro de 2010.

A Tira 4 é composta por três requadros em que o referente visual da Marly é introduzido falando ao telefone com um possível pretendente. No primeiro requadro, a personagem mantém uma postura incisiva e fala a seguinte frase ao telefone: “xumbrega, sei q você tá em casa mas não quer me atender! ”. No segundo requadro, ela se apresenta mais furiosa e continua a dizer: “pois deixo um recado na sua secretária eletrônica: Nunca!! Nunca mais ligo pra você! Nunca mais!! Nunca! ”. Já no terceiro requadro, Marly, está aparentemente apaixonada e afirma ao telefone: “até amanhã, amor!...”.

Todos os requadros dessa tira estão elaborados em ângulo de visão médio, isto é, na altura dos olhos do leitor, e possuem os elementos inseridos em primeiro plano em que o enfoque maior está em apresentar as expressões faciais da personagem.

A tira se inicia com o referente visual da personagem Marly construído de modo a apresentar um estado de indignação, pois está com a boca aberta, sobrancelhas franzidas, punhos fechados e linhas cinéticas indicando o balançar das mãos, revelando alguma ansiedade.

Essa conjuntura a partir da fala de Marly introduzida por um apêndice normal de fala. Nela, a introdução referencial “xumbrega”, é utilizada como vocativo para designar o sujeito com quem se fala, também adiciona uma característica a esse interlocutor. Isso porque, segundo o dicionário Priberam¹¹, essa palavra significa alguém “de má qualidade, ordinário, reles”. Assim, já no início da conversa, subentende-se que Marly não está em uma situação afetiva com o receptor da mensagem. Em seguida, é inserido o referente “você”, como anáfora que retoma de forma direta o ouvinte da ligação, e dá prosseguimento à reclamação de Marly, a qual afirma saber que o rapaz “está em casa”. Nesse caso, o nome “casa” é uma introdução referencial, que traz informação acerca da localidade do suposto pretendente de Marly. Ademais, a personagem faz sua queixa ao dizer: “não quer me atender”. Nessa frase, temos o pronome “me” que se trata de um pronome que se refere, anaforicamente e de forma direta, à Marly.

No segundo requadro, essa personagem é recategorizada visualmente com uma postura decisiva e severa, pois está apontando o dedo indicador que, com as linhas cinéticas, indica sinal negativo, com sobrancelhas franzidas e boca aberta virada para baixo. Todas essas características representam um estado de raiva.

No campo linguístico desse requadro, a personagem adverte: “pois deixo um recado na sua secretária eletrônica...”. Nesse caso, referente “secretária eletrônica” se refere a uma anáfora indireta, pois retoma no domínio conceitual a ideia de “recado” e, também, a imagem de celular presente na mão da Marly. Quanto ao referente “recado”, esse é utilizado como uma anáfora encapsuladora prospectiva, uma vez que aponta para a porção de texto “Nunca!! Nunca mais ligo pra você! Nunca mais!! Nunca!”. A palavra “nunca” é utilizada quatro vezes em um mesmo aviso. Essa estratégia serve para dar ênfase à ameaça de não tornar a ligar. Além do mais, ao longo das falas da personagem, percebe-se o aumento considerável e progressivo das letras, dando a impressão de elevação do tom de voz a quem lê. A palavra final “nunca” em negrito, reafirma essa ideia de gritaria.

¹¹ “Chumbrega”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em. <<https://www.priberam.pt/dlpo/chumbrega>>. Acesso em 29 de jan 2017

Já no terceiro requadro, a imagem da personagem se mostra recategorizada de forma antagônica às anteriores. Isso porque de furiosa e irritada, ela passa a se apresentar apaixonada e entusiasmada (com semblante de felicidade, olhar voltado para cima e sinais gráficos de coração). A atitude se fundamenta na fala, ao dizer: “até amanhã, amor! ”. A partir disso, Marly recategoriza o suposto pretendente com apego ao usar o referente “amor”. Dessa forma, “amor” pode ser considerado uma anáfora direta que acrescenta um novo e positivo sentido ao referente “xumbrega”. Além disso, a fala é indicada por um balão trêmulo, por apresentar linhas tortuosas como o tremular das ondas. Esse balão sugere insegurança de sentimentos.

Para compreender essa Tira 4 é interessante que o leitor ative o frame de uma secretária eletrônica. Esse recurso funciona para alguém deixar recados quando o dono não estiver no local. Quando Marly diz saber que o dono se encontra na residência. O fato de não a atender significa uma rejeição. Com isso, é importante também ativar o frame de Marly, como sendo alguém que, mesmo rejeitada, nunca desiste de correr atrás de um homem.

Assim, podemos afirmar que o humor decorre do exagero apresentado por ela para demonstrar ao suposto pretendente que jamais retornaria a ligar. Essa informação, no entanto, não é relevante para o recebedor da mensagem, visto que ele já não a atende. O esperado, nessa circunstância, seria que Marly mantivesse a palavra e não entrasse mais em contato. No entanto, ela continua insistindo, agora de forma alegre, em um homem que não a corresponde. Isso é percebido através da despedida “até amanhã, amor”, logo após de enfatizar tanto que nunca mais tornaria a ligar. Também não é esperado que Marly o chame de “amor”, após de tê-lo considerado um “xumbrega”. Desse modo, Marly não valoriza a si mesma, nem a sua promessa e nem a ideia que tinha do sujeito. Tal atitude da personagem demonstra que a irritação anteriormente apresentada por ela, era um falso aviso com o intuito de atemorizá-lo e forçá-lo a atender a chamada. Ela usou o artifício da ameaça de abandono, como última opção, mas, não tendo êxito, voltou a agir como o de costume: obcecadamente apaixonada. Essas recategorizações são responsáveis por construir o humor para o leitor.



TIRA 5 – Marly em: o casamento dos sonhos.

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), quinta-feira, 15 de setembro de 2011

A tira 5 contém dois quadros que apresentam uma cena de casamento. Sua construção ocorre em ângulo de visão médio, que corresponde na altura dos olhos do leitor. Ambos os quadros estão construídos em formato de nuvem e a cor azul na borda auxilia nessa descrição. Assim como acontece nos balões, esse formato sugere um momento de sonho ou pensamento vivido pelo personagem da tira.

No primeiro quadro, a cena é elaborada em primeiro plano, com foco maior nos personagens da tira. Marly está vestida de noiva, sorrindo, com metáforas visuais de corações, as quais certificam seu olhar de apaixonada para o personagem ao lado: um homem vestido de preto e de costas. De frente para os dois está um padre, de olhos fechados, de boca aberta, que dirige a seguinte pergunta ao rapaz: “Amaro Lima, é por sua livre espontânea vontade unir-se a senhorita Marly?”. Nesse caso, “Amaro Lima” é introduzido no campo linguístico, referindo-se a um cantor conhecido pelo público capixaba pelo sucesso como vocalista da banda Mahnimal. Em seguida, a expressão referencial “sua livre e espontânea vontade” possui como núcleo o referente “vontade”, um substantivo abstrato que significa desejo, escolha prazerosa. Além disso, esse referente vem acompanhado de dois modificadores que reforçam a ideia de algo positivo: “livre” e “espontânea”.

Dessa maneira, essa expressão referencial representa uma anáfora indireta encapsuladora prospectiva, a qual engloba o restante da pergunta: “unir-se a senhorita Marly?”. Nessa porção textual, há uma anáfora direta representada pelo pronome “se”, a qual remete ao sujeito Amaro Lima. Também, ocorre a introdução do referente “senhorita Marly” no campo linguístico desse quadro e que diz respeito à imagem da personagem. Como resposta, o sujeito correspondente ao Amaro Lima

afirma: “SIM!”. Essa palavra é escrita em letras maiores do que as demais e em negrito, dando ênfase à decisão sincera do personagem.

No requadro seguinte, a cena está construída em plano grande, dando uma proximidade maior entre o leitor e a situação apresentada em relação ao plano do requadro anterior. Apenas Marly aparece voltando-se para trás, como demonstram as linhas cinéticas que dão movimento à cabeça. Além disso, ela é apresentada recategorizadamente com uma expressão menos feliz do que a demonstrada na cena passada, por estar com boca aberta virada para baixo e olhos arregalados direcionados ao leitor.

Dentro dessas características, a personagem faz a seguinte advertência: “eu sei q é sonho, mas se alguém ousar me acordar, eu mato!!”. Nessa fala há a presença do referente “eu”, representando uma anáfora direta ao próprio referente imagético e, também, ao referente “Marly” utilizado no requadro anterior. O referente “sonho” é inserido nessa frase como uma anáfora indireta encapsuladora, por retomar toda a cena da tirinha, tanto a passada quanto a presente. Ademais, podemos afirmar que “sonho” possui uma carga avaliativa, pois se refere a um desejo que seja agradável de realizar. Continuando, Marly termina a frase dizendo: “se alguém ousar me acordar, eu mato!!”. Nesse caso, o referente “alguém” é um pronome indefinido que realiza uma introdução referencial. Assim, Marly afirma que qualquer um que cometer a ação de despertá-la desse devaneio, presenciará a recategorização da personagem que, de apaixonada e feliz, se tornará uma possível assassina: “eu mato! ”. Essa construção exagerada e impactante é realizada tendo em vista que o sonho é o único lugar possível para ver seus desejos realizados.

É importante destacar que a cena contida no primeiro requadro seria atípica comparado ao frame da personagem que nunca consegue ser correspondida no amor. Portanto, toda conjuntura de casamento com Amaro Lima se torna inesperada, pois não era de se considerar que ele aceitasse livremente se casar com essa personagem tão rejeitada. Mas isso se torna possível para o leitor através da construção da linha dos requadros em formato de nuvem, a qual recategoriza essa cena como sendo uma situação irreal.

Além disso, o frame de “sonho” sugere que uma pessoa poderia, dentro de um sonho, entender que está de fato dormindo. No entanto, não é comum que essa pessoa consiga interagir com alguém que se encontra fora do sonho e que pudesse acordá-la, pois o sonhador está em um estado de inconsciência. Isso é percebido na tira de Marly, uma vez que a personagem faz essa interação inesperada na última cena. Podemos afirmar que Marly se dirige ao leitor no último requadro por ser o único que pode ver o formato do requadro e inferir que se trata de um sonho ou pensamento. Dessa forma, o autor fez uso de recursos metalinguísticos na tira, tendo em vista que Marly se reconhece como personagem de quadrinho e acredita na possibilidade de se comunicar com qualquer um que leia a tira.

O riso é alcançado a partir desse conjunto de recategorizações verbais e imagéticas que rompem com os scripts esperados para quem lê a tirinha. A construção dos referentes propicia uma leitura inesperada no início do primeiro quadro, porém compreendida pelo formato do requadro. Da mesma forma, há uma leitura inesperada da consciência da Marly, pois não se espera que alguém sonhando reconheça seu estado de dormência. E, também, não se espera que um personagem da tira interaja com o leitor tal como Marly fez.



TIRA 6 – Marly em: história aparentemente infantil
Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), segunda-feira, 10 de dezembro de 2012.

A tira 6 é formada por apenas um requadro em que cena presente se refere a uma conversa entre mãe e filha. Nela, aparece uma criança fazendo a seguinte solicitação para sua mãe: “Mãe, conta de novo a história do lobo q comeu a avó e quer comer a neta!!”. Podemos inferir que a criança retratada diz respeito à Marly pois apresenta características semelhantes à da fase adulta: olhos grandes, nariz arredondado,

cabelos cacheados. Além disso, há a presença da legenda em amarelo, à esquerda do requadro, com a seguinte colocação: “Marly sempre foi precoce...”.

Diante disso, o referente “Marly” é introduzido na legenda, qualificando a personagem por meio da expressão predicativa “sempre foi precoce”. Essa legenda auxilia o leitor a interpretar a criança presente na tira como sendo a personagem Marly, contente, em sua tenra infância, conversando com a mãe.

Na fala de Marly, o referente “Mãe” é introduzido no campo linguístico e se refere à personagem que está de costas para a criança. Continuando com a fala, Marly pede à mãe: “conta de novo a história do lobo q comeu a avó e quer comer a neta!”. Nessa frase, “a história” se refere a uma anáfora encapsuladora prospectiva, a qual engloba toda a porção textual: “do lobo q comeu a avó e quer comer a neta!”. Nesse caso, as expressões referenciais “do lobo”, “a avó”, “a neta”, são anáforas indiretas, que evocam sociocognitivamente e interacionalmente o referente “História da Chapeuzinho Vermelho”. Vale ressaltar que o referente “neta” está escrito em tamanho maior do que as demais palavras, dando destaque especial para essa personagem da história que deseja ouvir.

Dessa maneira, ao solicitar que a sua mãe lhe contasse a estória de chapeuzinho vermelho, Marly alude a parte em que o lobo mau comeu a avó e quer comer a neta. Essa interpretação metafórica do verbo comer parte da metáfora conceitual de sexo ser alimento. Esse conceito pode se relacionar ao fato de alimento e sexo corresponderem a duas necessidades vitais. Nesse sentido, o domínio fonte é o alimento e o domínio alvo é sexo. Assim, a pessoa que se alimenta equivale ao parceiro ativo do ato sexual; o ato de alimentar-se é considerado o próprio ato sexual; e o alimento diz respeito ao parceiro passivo do ato sexual.

Dessa maneira, o domínio fonte de lobo como um animal carnívoro, predador serve para atingir o domínio alvo correspondente a uma pessoa à procura de alguém para ter relação sexual. Sendo assim, a “avó” e a “neta” deixam de ser consideradas como presas de uma caça, e passam a serem relacionadas a parceiras sexuais.

Com isso, essa ênfase funciona como pista para o leitor entender que o verbo comer, presente na fala da personagem, aponta não para a ação de saciar a fome, como

proposto pelo sentido original da história infantil, mas diz respeito à atividade sexual. Sentido esse socialmente construído e que, juntamente com outros elementos co(n)textuais, delinea o sentido de “precoce”. Isso evidencia o fato de as recategorizações não estarem atreladas às retomadas anafóricas, como colocamos anteriormente. Trata-se de um processo cognitivo-discursivo e não linear, desencadeado por elementos diversos.

Com isso, para que seja possível alcançar o sentido pretendido na legenda, faz-se necessário que o leitor ative, em seus conhecimentos compartilhados, o frame dessa personagem, compreendendo que ela é muito ousada e voltada para os desejos sexuais.

Dessa maneira, o humor é alcançado sociocognitivamente, através das recategorizações que rompem com as expectativas, pois não se espera de uma criança que veja erotismo na “História de Chapeuzinho Vermelho”. Todavia, esse caso ocorre com a Marly, visto que, como consta na legenda, desde a infância, a personagem interpreta as situações comuns do dia a dia de maneira obscena.



TIRA 7 – Marly em: uma cena memorável

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), segunda-feira, 07 de outubro de 2013.

Na tira 7, formulada por apenas um requadro, a personagem principal está ao telefone com Creuzodete, buscando desfazer a ideia que a amiga tem sobre a imagem e os relacionamentos de Marly. O requadro está construído em ângulo de visão médio, ou seja, na altura dos olhos do leitor; e sob o primeiro plano, com destaque na fisionomia da Marly.

Em relação à composição dado-novo, inicialmente, Marly apresenta-se sorrindo, com olhar voltado para cima e segurando um telefone celular. Diante disso, a personagem apresenta a seguinte posição acerca da opinião da amiga: “Creuzodete, você é invejosa! Diz q sou feia e por isso sou virgem e que ninguém me quer! Pois eu juro q um homem já me levou pra cama, eu totalmente nua! ”. Ao lado do celular, aparece uma metáfora visual de ponto de interrogação, a qual representa dúvida.

À direita da personagem, há a presença de um balão de pensamento que contém referentes imagéticos e linguísticos construídos em plano geral, ou seja, com foco nos personagens e nos cenários. Nele, um homem de costas e com metade do rosto à mostra está segurando um bebê pelado e agitado, como demonstram as linhas cinéticas próximas aos pés e mãos. Também, vale ressaltar que os dois estão próximos a um berço cor-de-rosa. As falas presentes dentro desse balão se referem a do homem: “Gostou do banho, filha? ”; e a do bebê: “Papai! ”. Além disso, o nome “Marly” está inscrito no travesseiro dentro do berço.

Na fala de Marly ao telefone, há a introdução do referente “Creuzodete”, indicando com quem Marly está se comunicando. Na conversa, Marly categoriza Creuzodete como “invejosa”, justificando essa atribuição através da fala: “Diz q sou feia e por isso sou virgem e que ninguém me quer!..”. As predicções “feia” e “virgem” remetem à própria imagem de Marly. Além disso, o pronome indefinido “ninguém” diz respeito a uma introdução referencial que exclui qualquer pessoa de desejar a personagem. Assim, Marly busca provar para Creuzodete que esses atributos consistem em inverdades, apresentando a seguinte colocação: “Eu juro q um homem já me levou pra cama, eu totalmente nua! ”. Nesse momento, o referente “homem” é introduzido no texto, representando uma pessoa que, possivelmente, transou com Marly. Isso porque, nesse contexto, o sentido de “cama” representa uma anáfora indireta que retoma o sentido de virgem, pois metonimicamente a expressão “levar para casa” representa ter relação sexual e, nesse caso, deixar de ser virgem. Desse modo, “totalmente nua” diz respeito a uma predicação que define o estado do referente “Marly”.

Contudo, a presença do balão em formato de nuvem indica o pensamento da personagem e sua real intenção ao explicar sobre um suposto parceiro que a colocou

na cama. Por meio dos referentes visuais presentes na tira (um homem com um bebê no colo, preparando para colocá-lo no berço), além dos referentes “banho”, “filha” e o nome “Marly” inscrito no travesseiro rosa, depreendemos que a criança em questão equivale à recategorização da própria personagem como um bebê. Por sua vez, o homem, referido por ela à Creuzodete, corresponde ao próprio pai de Marly. Assim, por meio da imbricação do verbal com o não verbal, o referente introduzido anteriormente de maneira indefinida “um homem”, passa a ser definido, no balão pensamento, como o pai da personagem.

Nas formulações das tiras de Marly, a personagem Creuzodete aparece como sua amiga, que sempre a escuta, buscando dizer-lhe verdades. Na situação apresentada na tira, o referente “homem” foi construído de forma a ser categorizado como um parceiro sexual da Marly, para Creuzodete, que ainda possui dúvidas (representada pelo sinal gráfico de ponto de interrogação, próximo ao telefone) quanto à fala da personagem. O estranhamento da amiga decorre do fato de Marly não ser atraente e, portanto, é incomum que um homem tenha feito sexo com ela.

Já pela imbricação do verbal e o não verbal, o leitor compreende o referente “homem” apontado para o significado de “pai”. Esse referente diz respeito ao cuidado de uma criança. Nessa circunstância é natural que o bebê fique nu sem nenhuma ideia de sensualidade, mas sim de afeto.

O script ideal ou esperado seria que Marly reconhecesse a verdade dita por Creuzodete ou que a imagem de seu pensamento contivesse ela mesma sendo levada para cama com a idade suficiente para ter uma relação sexual com um homem que também tivesse esse desejo.

No entanto, o script inesperado demonstrou que Marly tirou vantagem da ambiguidade que a expressão “levou para cama” causou. Assim, o humor é desencadeado por meio da ruptura do *frame* construído para a Creuzodete (situação de sexo) para a construção do *frame* condizente com o que de fato ocorreu (situação de ninar). Desse modo, toda a construção da tira esclarece para o leitor que as considerações de Creuzodete sobre a amiga são, portanto, verdadeiras.



TIRA 8 – Marly em: um estudo proveitoso.

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), terça-feira, 07 de outubro de 2014.

A tira 8 é composta de três requadros construídos no ângulo de visão médio, que corresponde às imagens na altura dos olhos do leitor. O primeiro requadro é elaborado em plano americano, com imagem da Marly até os joelhos. A personagem está no meio de uma cadeia de cores quentes, a qual pode representar o fogo, o calor. Sua expressão remete a um sentimento de decepção ou angústia. Isso porque ela está com os braços cruzados, com a boca levemente virada para baixo e com olhar voltado para cima, fazendo a seguinte reflexão sobre suas atitudes: “Preciso parar de pensar só em homem, sexo!...”.

O segundo requadro está construído em plano médio, com destaque maior no cenário. Nele, Marly está de costas, voltada para a visão de vários livros em uma estante, e, assim, continua o seu pensamento anterior com a seguinte frase: “Estudar algo sério...”.

O último requadro é elaborado em primeiro plano, com o foco na expressão facial da personagem. Assim, Marly é construída de forma a demonstrar um estado pensativo: com o dedo na boca, com o olhar voltado para cima, visualizando os membros inferiores de um homem (da cintura até a canela), que estão dispostos de forma ampliada à direita da personagem. Os olhos da Marly estão voltados para as partes genitais do homem e, diante disso, a personagem conclui sua ideia dizendo: “Anatomia humana!!!”.

Dessa maneira, podemos afirmar que no primeiro requadro, o referente visual da Marly é introduzido na tira por meio do desenho, demonstrando seu anseio para o desejo sexual. Desejo esse bastante recorrente, fazendo com que o leitor adquira um modelo mental que corresponde à personalidade libidinosa da personagem. Na tira, isso é

percebido pelo meio linguístico “preciso parar de pensar só em homem, sexo!”, em que “homem” e “sexo” consistem em introduções referenciais que especificam o ato de pensar da personagem. Além disso, no meio imagético, esse desejo também é salientado por meio das cores quentes expostas por trás da personagem, representando o fogo. Como exposto no Dicionário Online Michaelis¹², o fogo pode significar: “Ardor, energia, vivacidade. Sentimento veemente. Entusiasmo, imaginação viva. Excitação”, entre outras definições, assim, em nosso meio cultural, nessa situação, essa palavra se refere a uma forte atração carnal.

No segundo quadro, há a introdução do referente “algo sério”, o qual funciona como anáfora indireta encapsuladora retrospectiva de “homem” e “sexo”, se opondo a esses referentes no sentido de passar a ideia de que esses representam algo não sério na avaliação da Marly.

Além disso, podemos afirmar que “algo sério” também constitui uma anáfora indireta encapsuladora prospectiva, pois avalia o campo de estudo da “anatomia humana” como um tema útil e proveitoso para se pensar.

Por sua vez, o referente “anatomia humana”, localizado no terceiro requadro, se refere a uma anáfora indireta que retoma o sentido de “algo sério”. Além disso, “anatomia humana” também corresponde a uma anáfora encapsuladora prospectiva, pois trata-se de um tema vasto de assuntos da biologia. Assim, encapsula a imagem, à direita do requadro, composta de membros inferiores e órgão sexual masculino. Dessa maneira, na imbricação com o olhar da Marly para o pênis na figura, há a especificação desse estudo anatômico em homem e sexo. Com isso, podemos afirmar que a imagem retoma indiretamente - e de forma metonímica - os referentes do primeiro requadro “homem” e “sexo”.

Nesse sentido, podemos afirmar que, se a personagem pretendia não pensar mais em homem e sexo, o script ideal para Marly seria escolher um assunto que não se relacionasse a isso e sim escolher um tema diverso entre tantos que uma estante deveria proporcionar. Contudo, o script inesperado acontece e, no meio de tantos e

¹² Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/fogo%20_967421.html. Acesso em: 17 nov. 2014

possíveis assuntos, ela escolheu exatamente um tema que pode se relacionar com o desejo de obsessão que possui: órgão sexual masculino. O dedo na boca leva a entender que tal tema não vai ser levado a sério e de forma acadêmica, pois o intuito será de suprir as próprias vontades compulsivas sexuais.

Dessa forma, por meio da imbricação verbal-imagética, há uma quebra de expectativa pois estudar anatomia humana torna-se uma válvula de escape para a personagem se autossabotar. Isso porque esse estudo funciona como subterfúgio para Marly continuar na mesma situação que desejava mudar: pensando em homem e sexo.



TIRA 9 – Marly em: cura instantânea

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), terça-feira, 08 de dezembro de 2015.

A Tira 9 é composta por dois requadros construídos em ângulo de visão médio, na altura dos olhos do leitor, e em primeiro plano, com foco na expressão facial da personagem. No primeiro requadro, Marly aparece de forma gripada e cansada. Essa construção pode ser inferida através das pistas imagéticas: olhar semiaberto, cabisbaixo, sem maquiagem no rosto, nariz vermelho e escorrendo, percebido pela gota caindo e o lenço na mão. Marly, então, diz: “Desculpe, tô gripada, não ouço o q você fala! ”. Essa fala é dita em um balão glacial, o qual, nesse contexto, representa uma voz de alguém doente, fraco. A partir disso, na sua frente está uma pessoa que lhe faz a seguinte orientação em um balão normal de fala: “então tome cuidado porque vai cair uma chuvinha! ”.

Já no último requadro, Marly reage prazerosamente à fala dirigida a ela. Essa atitude pode ser percebida através do rosto maquiado e sorridente, dos olhos arregalados com brilho em amarelo, do fato de estar sorrindo e jogando o lenço para trás (observado pelas linhas cinéticas). Além do mais, as linhas cinéticas desse requadro

indicam que a personagem está se direcionando para frente, buscando se aproximar da outra pessoa para obter mais informações.

Desse modo, Marly questiona: “O quê? Um macho vinha? Vinha de onde? Vai pra onde? Cadê ele? Não vem mais? Cadê? Cadê?”. Essas perguntas são realizadas em um balão de berro, o qual representa uma voz forte e gritante. Além disso, as letras do segundo requadro estão construídas em tamanho maior do que as demais, simbolizando uma fala com tom de voz elevado, estridente. A partir disso, a personagem diante dela é construída de forma assustada ou surpreendida, o que pode ser percebido pela metáfora visual de gotículas envolta da cabeça. Isso porque, o modo como Marly foi recategorizado representa uma súbita melhora de saúde.

Com relação aos referentes linguísticos, podemos destacar que, na primeira fala do primeiro requadro: “Desculpe, tô gripada, não ouço o q você fala! ”, predicação “gripada” amplia e certifica o referente imagético de Marly. O pronome “você”, por sua vez, trata-se de uma introdução referencial que indica com quem a personagem está dialogando.

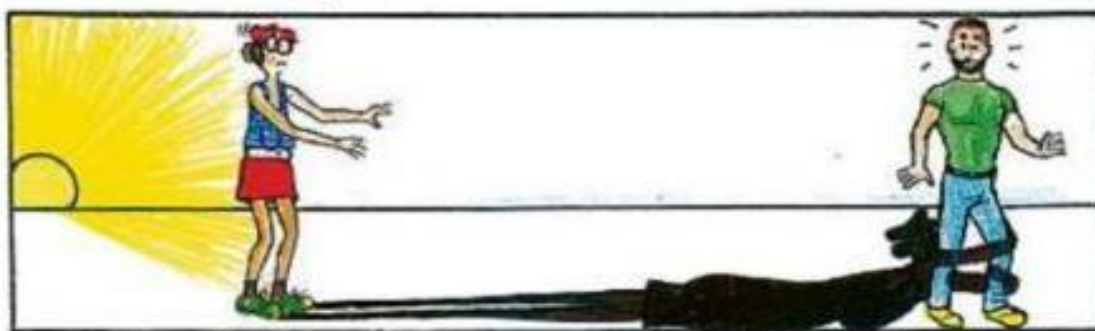
Já na outra fala, “então tome cuidado porque vai cair uma chuvinha! ”, há a presença do referente “cuidado” que se refere a um substantivo abstrato, relacionado indiretamente e de forma anafórica ao estado de saúde de Marly “gripada”. Além disso, esse referente também se trata de uma anáfora encapsuladora prospectiva, uma vez que diz respeito à expressão coloquial “vai cair uma chuvinha”. Nesse sentido, “uma chuvinha” trata-se de um sintagma nominal, referindo-se anaforicamente de modo indireto ao referente “cuidado” e ao estado de gripe de Marly.

Com relação ao segundo requadro, na resposta de Marly “O quê? Um macho vinha? Vinha de onde? Vai pra onde? Cadê ele? Não vem mais? Cadê? Cadê?”, a primeira pergunta é uma expressão que encapsula a última fala, no caso, o alerta da outra personagem. Também podemos afirmar que tem relação com o dito no início pela própria Marly: “não ouço o q você fala!”. Continuando com a análise, a expressão “um macho vinha” tem função de introdução referencial. Através desse novo referente, ocorre a desfocalização do referente anterior “chuvinha”. Assim, o referente “macho” passa a ocupar a posição central na fala, sendo retomado anaforicamente de forma direta pelo pronome “ele” e pelas elipses nas repetitivas perguntas seguintes.

Podemos afirmar que Marly não escutou nada que foi dito anteriormente à uma chuvinha, por isso não associou o dito ao contexto adequado de não pegar chuva por causa da gripe. Essa confusão entre os referentes “chuvinha” e “macho”, ocorre, pois, as expressões em que esses referentes estão inseridos são homófonas e homógrafas. Isso quer dizer que tanto “uma chuvinha” quanto “um macho vinha” possuem semelhança no som e na escrita das palavras.

Esse fato causa o humor na tirinha, pois não se espera que uma pessoa doente, com gripe, apareça melhor instantaneamente após um entendimento de um aviso dado por alguém. Todavia, o script inesperado acontece e Marly é recategorizada na última cena de modo animado, apresentando uma melhora abrupta de uma doença viral perante a chance de apenas ver um homem. Toda essa construção revela que a doença da Marly tem causas psicossomáticas, isto é, o estado psicológico e mental é capaz de interferir no metabolismo e na dinâmica do corpo da personagem de modo imprevisível.

MARLY Milson Henriques



TIRA 10 – Marly em: um desejo delirante.

Fonte: Jornal A GAZETA, Vitória (ES), segunda-feira, 09 de janeiro de 2016.

A Tira 10 apresenta apenas um requadro e está construída em ângulo de visão médio, na altura dos olhos do leitor. O plano de elaboração dessa tira corresponde ao plano geral, em que há a presença dos personagens com os corpos inteiros e um destaque, também, no cenário que eles estão inseridos.

Nesse cenário consta os referentes imagéticos correspondentes a um rapaz aparentemente assustado, à Marly e à sua sombra projetada pelo Sol. O motivo para o susto justifica-se pelo fato de a sombra da Marly agarrar a perna do sujeito,

deixando-o inerte. As metáforas visuais envolta da cabeça do rapaz representam o estado de espanto do personagem.

Tendo em vista que, nessa tira, a ausência de balões de fala é evidente, devemos destacar os elementos que são essenciais para a construção dos referentes visuais. Nesse caso, a composição de luz e sombra é de fundamental importância para a interpretação. Sendo assim, podemos afirmar que a personagem Marly é irradiada por uma luz natural (Sol) a qual emite seus raios e, a partir disso, a personagem projeta sobre o chão a sombra de si própria. A forma da sombra projetada pode perder seu rigor e ganhar outros contornos. Isso vai depender, portanto, da posição da irradiação da luz.

No caso dessa tira, o Sol está construído rente a uma linha que representa o horizonte. Essa posição indica que a luz atravessa mais espaço atmosférico do que quando o Sol está numa posição mais elevada. Ao entardecer, o Sol está no poente, tal como apresenta-se na tira. Nesse período, com uma luz natural mais escassa, as sombras se apresentam mais escuras e alongadas.

No caso dessa tira, o Sol está atingindo a parte de trás do corpo da personagem Marly. Ela, por sua vez, está com os braços voltados para o homem, sugerindo ao leitor um desejo de perseguição. A luz intensa por trás da personagem pode aludir, também, à expressão coloquial “fogo no rabo”, a qual, segundo o Dicionário Informal, diz respeito a uma “pessoa (homem ou mulher) que quer fazer uma coisa a qualquer custo. Pode ter ou não conotação sexual”¹³. Conhecendo o frame dessa personagem libidinosa, podemos inferir que essa alusão tem um sentido sexual.

Assim, dentro dessa composição, a luz do Sol se pondo no horizonte faz com que a sombra da Marly, projetada no solo, seja mais alongada, de forma a criar um contorno atípico, agarrando as pernas no outro personagem. Percebemos, dessa forma que a sombra projeta uma imagem dos braços da Marly diferente da posição originária.

¹³ Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/fogo%20no%20rabo/1168/> . Acesso em: 13 jul. 2017.

Essa construção leva ao humor, pois quebra com a expectativa do leitor, uma vez que não se espera de uma sombra sair do campo bidimensional e criar uma forma própria de modo a segurar o homem.

Dessa maneira, mesmo em situações em que os homens mantêm distância dela, o desejo de tê-los não é abalado. Esse entendimento é construído na tira de forma clara, a ponto do rapaz se sentir claramente imobilizado. Com isso, podemos afirmar que a sombra representa o desejo da personagem tendo êxito em seu devaneio sexual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa, observamos que as tiras cômicas retratam o cotidiano das pessoas. No entanto, de modo inusitado, esse gênero textual busca no humor um meio para refletir sobre os valores da sociedade. O comportamento da Marly é inesperado para o contexto atual que vivemos. Nesse viés, as expectativas são quebradas, fazendo com que o cômico seja construído das suas tentativas frustradas de arrumar um companheiro.

Nossa hipótese inicial consistia em considerar que as quebras de expectativas advêm do modo como os referentes são ampliados, remodelados, isto é, recategorizados, fazendo com que o sentido inicialmente estabelecido ou pressuposto, seja transformado por um imprevisível, causando o cômico nas tirinhas.

Assim, por meio desta Dissertação percebemos que o processo de recategorização foi essencial para a construção do humor nesse gênero, uma vez que, por meio de anáforas, guia o leitor para um sentido inesperado de um referente verbal ou visual já introduzido. Com isso, contribuímos para demonstrar a importância da imbricação verbo-visual na construção do humor.

Nessa perspectiva, aspectos constitutivos desse gênero textual foram considerados, tais como as imagens, os balões, as expressões visuais dos personagens, a configuração do espaço na tira, etc., além, é claro, da linguagem verbal, a fim de verificar como a disposição desses elementos foi organizada de forma a romper sociocognitivamente com o sentido esperado pelo leitor. Dessa maneira, através desta pesquisa, percebemos a relevância do processo de referenciação na constituição do propósito humorístico das tiras cômicas.

Além do mais, consideramos que referentes verbais e visuais devem ser analisados enquanto processo, visto que o significado não se encontra na materialidade do texto. Assim, por meio dos indícios linguísticos e não linguísticos apresentados pelo autor no contexto, o leitor ativa aspectos do contexto sociocognitivo referentes ao momento da interação, isto é, as normas sociais relativas ao evento comunicativo, o relacionamento entre os personagens, a personalidade da personagem, os

conhecimentos socioculturais, linguísticos, etc. são essenciais para compreendermos as mensagens das tiras de jornal.

Desse modo, concluímos que essa inter-relação entre autor-texto-leitor, é de fato harmônica e essencial para interpretar os processos de referência sob um olhar mais amplo.

Com isso, como atestou Ramos (2012), podemos afirmar que o aparato teórico-metodológico da Linguística Textual nos permite analisar a referência em textos multimodais. No entanto, o diálogo com outros campos do saber se faz necessário. Por esse motivo, este estudo operou em uma abordagem interdisciplinar e, com a finalidade de explorar ainda mais as pesquisas de referência, multimodalidade e humor, buscamos em teorias dos modelos cognitivos, estudos filosóficos e até psicanalíticos entre outros, abordar de forma abrangente sobre a construção de significados com vistas ao humor nas tiras.

Mesmo assim, temos a ciência da amplitude desse tema para as análises textuais. Com isso, novas contribuições de trabalhos voltados para esta área são de extrema importância, visto que estamos tratando de temas considerados recentes nas teorias linguísticas, mas bastante corriqueiros nas nossas relações sociais. Isso porque, hodiernamente, estamos imersos em imagens e recursos não estritamente verbais; além disso o humor tem ocupado um lugar de destaque nas publicidades, no ensino, nos filmes, entre outros meios de atuação. Desse modo, nossa pesquisa representa uma dessas contribuições, mas sabemos que esse tema não se finda aqui.

Assim, a partir deste trabalho, entendemos quão rico é esse tema para os estudos da Linguística Textual e esperamos que esta pesquisa contribua para as investigações do processo de referência em textos multimodais e para os estudos do humor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOTHÉLOZ, D.; REICHLER-BÉGUELIN, M. J. Construction de La référence et stratégies de désignation. In: BERRENDONNER, A.; REICHLER-BÉGUELIN, M. J. (Org.) *Du syntagme nominal aux objets-de-discours*. Neuchâtel: Université de Neuchâtel, 1995.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAZERMAN, C. *Gêneros textuais, tipificação e interação*. São Paulo: Cortez, 2005.
- _____. *Gêneros, Agência e Escrita*. Judith C. Hoffnagel; Ângela P. Dionísio (orgs). São Paulo: Cortez, 2006.
- BEAUGRANDE, R.; DRESSLER, W. V. *Introduction to Text Linguistic*. London: Longman, 1997.
- BERGSON, H. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica*. São Paulo: Criativo, 2014.
- CAVALCANTE, M. M. Expressões Referenciais – uma proposta classificatória. In: *Caderno de estudos linguísticos*. Campinas, n.44, p. 105-118, jan/jun 2003.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Referenciação: sobre coisas ditas e não ditas*. Fortaleza: Edições UFC, 2011.
- CAVALCANTE, M. M. Referenciação e compreensão de textos. In: CACALCANTE, M. M. *Os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CAVALCANTE, M. M. Referenciação e multimodalidade. In: André Valente. (Org.). *Unidade e variação na Língua Portuguesa: suas representações*. 1ªed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015, p. 163-183.
- CARMELINO, A. C.; Lins, M. P. P. *A multimodalidade sob o viés textual: Análise de um gênero*. Revista letras, Curitiba, n. 92 p. 113-132, jul/dez. 2015. ISSN 2236-0999 (versão eletrônica). Disponível em: < <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/39211> >. Acesso em: 03 jun. 2016.
- CÍCERI DE OLIVEIRA, N. S. *Referenciação multimodal: a construção de objetos-de-discurso no jornal impresso Folha de S. Paulo*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São José do Rio Preto, 2015.
- CUSTÓDIO FILHO; V.; CAVALCANTE, M. M. *Revisitando o estatuto do texto*. Revista do Gelne, Fortaleza, v. 12, n. 2, 2010.
- CUSTÓDIO FILHO, V. *Múltiplos fatores, distintas interações: esmiuçando o caráter heterogêneo da referenciação*. 2011. Tese (Doutorado em Linguística)- Programa de Pós Graduação em Linguística do Centro de Humanidades da Universidade do Ceará, Fortaleza, 2011.
- DEL PRIORE, Mary. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2000.

- DIJK, Teun A. van. Contexto e Cognição, In.: ____ *Discurso e Contexto: Uma abordagem sociocognitiva*. (Tradução: Rodolfo Ilari). SP: Editora Contexto, 2012.
- DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DIONÍSIO, A. P. Gêneros multimodais e multiletramento. In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; SIEBENEICHER, K. (Orgs.) *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005
- EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. de Luís Carlos Borges. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 3ª edição, 1999.
- FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes. *Semântica Cognitiva: ilhas, pontes e teias*. Porto Alegre: Edipucrs, 2007.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 1991.
- FREUD, Sigmund. *O Chiste e sua relação com o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GRICE, H. P. Lógica e conversação. Trad.: João W. Geraldini. In: DASCAL, Marcelo. (Org.). *Fundamentos metodológicos da linguística: pragmática*. Campinas: Unicamp, 1982.
- HALLIDAY, M.A.K; HASAN, R. *Cohesion in english*. Londres, Longman, 1976.
- MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.
- IANNONE E IANNONE, L, R. *O mundo das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Editora Moderna, 1994.
- JABLONSKI & RANGE. *O Humor é Só-Riso? Algumas considerações sobre os estudos em humor*. Arquivos Brasileiros de Psicologia, Rio de Janeiro, 36(3):133-140 jul/set, 1984.
- KOCH, I. V.; CUNHA-LIMA, M. L. Do cognitivismo ao sociocognitivismo. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (organizadoras). *Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez, 2005.
- KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. *Ler e compreender os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2013.
- _____. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- KOCH, I. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (Orgs.). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- KOCH, Ingedore Villaça. *Como se constroem e reconstroem os objetos-de discurso*. Universidade Estadual de Campinas/CNPq. São Paulo, 2008. p. 99 – 114.
- KOCH, I. G. V.. *Introdução à Linguística Textual*. 2 o ed. São Paulo; Martins Fontes. 2009.
- KOCH, Ingedore Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

KOCH, Ingedore Villaça. *Linguística Textual: Retrospecto e Perspectivas*. In: Alfa, São Paulo, 41: 67-78, 1997.

KRESS, G. R.; VAN LEEUWEN, T. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 1996.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LAKOFF, G. *Women, fire and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

LIMA, S. M. C. *Entre os domínios da metáfora e da metonímia: um estudo de processos de recategorização*. 205 f. 2009. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de pósgraduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

LIMA, Silvana Maria Calixto de. Processo de recategorização metafórica: um gatilho para a construção do humor no gênero piada. In: CARMELINO, Ana Cristina (org.). *Humor: eis a questão*. São Paulo: Cortez, 2015. p. 117-135.

LIMA, Silvana M. C. *A construção de referentes em textos verbo-visuais: uma abordagem sociocognitiva*. 18 ed. Intersecções, n. 1, ano 9, fev. 2016.

LINS, M. P. P. *Organização tópica do discurso de tiras diárias de quadrinhos*. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

LINS, M. P. P.; GONCALVES, L. S. *Humor como Discurso de Prevenção: o Cartum sob a Ótica da Pragmática*. 1. ed. Vitória: PPGEL-UFES, 2013. v. 1.

LINS, M. P. P.; SOUZA JÚNIOR, Rivaldo Capistrano de. A Referenciação como gatilho para a construção do humor em tiras cômicas. In.: _____. *Quadrinhos sob diferentes olhares teóricos*. Vitória: PPGEL-UFES, 2014.

MACHLINE, V. C. *The conception of laughter in the XVIth century*. Trans/Form/ Ação (São Paulo), v.21-22, p.11-19, 1998-1999.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.) *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2003

MARCUSCHI, L. A. Atividade de referenciação, inferenciação e categorização na produção de sentido. In: _____. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

MARCUSCHI, L. A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008;

MARNY, Jacques. *Sociologia das histórias aos quadrinhos*. Porto: Civilização Editora, 1970.

MARTINUZZO, José Antônio. *Quase 200 – A imprensa na história capixaba*. Vitória: Editora DIO, 2008.

MCGRAW, A. P.; WARREN, C. *Benign Violations: Making Immoral Behavior Funny*. Psychological Science, Colorado, v. 21, n. 8, p 18, Abr. 2010

MCCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.

MENDONÇA, M. R. S. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONÍSIO, A. P.; BEZERRA M. A. (Org.). *Gêneros textuais & Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MILLER, C. *Genre as Social Action*. In: FREEDMAN, A.; MEDWAY, P. (Org.). *Genre and the New Rethoric*. London: Taylor and Francis, London, UK, 1994.

MONDADA, L.; DUBOIS, D. *Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação*. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.

MORATO, E. M.; BENTES, A. C. *Frames em jogo na construção discursiva e interativa da referência*. A noção de frame, Cadernos de Estudos Linguísticos, N.55(1), Campinas, 2013, p.125-137.

NICOLAU, Marcos. *As tiras e outros gêneros jornalísticos: uma análise comparativa*. Paraíba, 2010, 12p. Disponível em: http://www.insite.pro.br/2010/Fevereiro/tirinhas_genero_jornalistico_nicolau.pdf Acesso em: 24 fev. 2016.

OLIVEIRA, A. V. A.; Lima, S. M. C. *A (re)construção de referentes em perfil fake do Facebook: uma análise cognitivo-discursiva*. In: Signótica, Goiânia, v. 27 n. 2, p. 375394, jul./dez. 2015.

ONODERA, Lucy. *Almanaque da mulher: o universo feminino dos anos 80, 90 e 2000*. São Paulo: Saraiva, 2011.

PETERMANN, J. *Imagens na publicidade: significações e persuasão*. UNIrevista, v. 1, n. 3, 2006. Disponível em: < [http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Linguagem%20Visual/imagens_na_publicidade_sig inificacoes_e_persUasao.pdf](http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Linguagem%20Visual/imagens_na_publicidade_sig_inificacoes_e_persUasao.pdf)>. Acesso em: 28.mai.2016.

POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. *Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor*. São Paulo: USP, FFLCH, 2007. (Tese de Doutorado em Letras).

_____. *Estratégias de referenciação em textos multimodais: uma aplicação em tiras cômicas*. Linguagem em (Dis) curso, Santa Catarina, v.12, n. 3, p. 743-763, set./ dez. 2012.

_____. *Faces do humor: uma aproximação entre tiras e piadas*. Campinas, SP: Zarabatana, 2011.

RASKIN, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel, 1985.

SANTOS, Leonor W. Leitura e produção textual. In: André Valente. (Org.). *Unidade e variação na Língua Portuguesa: suas representações*. 1ªed.São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

SANTOS, R. E. *Uma revista muito louca: Análise do humor na MAD Magazine*. São Paulo: Criativo, 2015.

SANTOS, R. E.; VERGUEIRO, W. *Histórias em quadrinhos no processo de aprendizado: da teoria à prática*. EccoS – Rev. Cient., São Paulo, n. 27, p. 81-95, jan./abr. 2012.

SEGATTO, Lisane Schafer; KNOLL, Graziela Frainer. *Análise dos recursos multimodais em texto publicitário impresso*. Signo, Santa Cruz do Sul, v. 38, n. 64, p. 66-83, jan. 2013. ISSN 1982-2014.

SOUZA JÚNIOR, Rivaldo Capistrano de. *Referenciação e humor em tiras do Gatão de meia-idade, de Miguel Paiva*. 2012. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa)- Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da PUC-SP, Pontífica Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

SWALES, J. M. *Genre analysis English in academic and researching settings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

VERGUEIRO, W. Uso das HQs no ensino. In: RAMA, A. et al. *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006

VERGUEIRO, Waldomiro; ELÍSIO, Roberto (org). *A linguagem dos quadrinhos*. São Paulo: Criativo, 2015.

WHITE, E. B. *Some Remarks on Humor*. In.: *Essays*. New York: Harper & Row, 1977.

YIDA V; ANDRAUS G. *As cores do personagem na história em quadrinhos*. 9ª Arte. São Paulo, vol. 5, n. 1, 1º semestre, 2016.